ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

SECHSTER BAND

MIT 9 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 8 TAFELN.



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1911

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des VI. Bandes.

Abhandlungen.

Seite

I. Moritz Geiger, Zum Problem der Stimmungseinfühlung . . 1—42
II. Julius Bab, Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas 43—60
III. Konrad Lange, Das Problem des Passionsspiels . . . . . 61—85
IV. Maria Waser, Form und Stil in der bildenden Kunst und die ästhetische Lust. Mit Tafel I und 5 Abbildungen im Text . . 86—118
V. Hans Reichel, Schinkels Fragmente zur Ästhetik . . . . . 177—210
VI. Julius Schultz, Naturschönheit und Kunstschönheit . . . . 211—248
VII. Waldemar Conrad, Bühnenkunst und Drama . . . . . . 249—277
VIII. Lina Keßler, Hippolyte Taines Kunstphilosophie . . . . . 337—354
IX. Waldemar Conrad, Bühnenkunst und Drama (Schluß) . . . 355—404
X. Richard Hohenemser, Wendet sich die Plastik an den Tastsinn? 405—419
XI. Ernst Sauerbeck, Ästhetische Perspektive. Mit 4 Abbildungen im Text und Tafel III—VIII . . . . 420—455
XII. Johannes Volkelt, Teleologie der Kunst . . . . 497—524
XIII. Hans Reichel, Baader als Kunstphilosoph . . . . 525—545
XIV. Ernst Sauerbeck, Ästhetische Perspektive (Schluß) . . . . 546—589
XV. Erich Everth, Plastik und Rahmung . . . . 590—611

Bemerkungen.

Hans Jantzen, Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz. Mit Tafel II 119—123
Julius Sahr, Über Hebbels und Greifs »Agnes Bernauer« — zugleich eine Abwehr . . . . 278—284
Berthold Schulze, Schlußwort . . . . 284—285
Vereinigung für ästhetische Forschung (1910) . . . . 456—467
Hugo Goldschmidt, Die konkret-idealistische Musikästhetik im 18. Jahrhundert . . . . 468—471
Adolf Mayer, Naturwissenschaftliche Ästhetik . . . . 612—615

Besprechungen.

Julius Bab, Kritik der Bühne. Bespr. von Constantin Hilpert . . . . 474—491
Irving Babitt, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts.* Bespr. von Richard Müller-Freienfels . . . . 315—317
Kurt Bauer, Ästhetik des Lichts. Bespr. von Richard Hamann . . . 627—628
Fritz Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Bespr. von Theodor Poppe . . . . 491—493
Fritz Burger, Die Villen des Andrea Palladio. Bespr. von Erich Everth 142—156
Ernst Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Bespr. von Emil Utitz . . . . 629—634
Benedetto Croce, *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell' Estetica Italiana.* Bespr. von Richard M. Meyer . . . . 133—135

Seite

Otto Doell, Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama. Bespr. von Emil Utitz . . . . 295—297
Erich Eckertz, Nietzsche als Künstler. Bespr. von Hugo Spitzer . . 286—293
Mela Escherich, Das Kind in der Kunst. Bespr. von Emil Utitz . . 133
Ernst Gaupp, Die äußeren Formen des menschlichen Körpers in ihrem allgemeinen Zustandekommen. Bespr. von Emil Utitz. . . . 628—629
Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Bespr. von W. Worringer . . . . 317—321
L. Gors, Kühle Betrachtungen über Kunst, Literatur und die Menschen. Bespr. von Richard Hamann . . . . 617—619
W. Hausenstein, Der Bauern-Brueghel. Bespr. von Ernst Heidrich . 634—636
Hanna Hellmann, Heinrich v. Kleist. Darstellung des Problems. Bespr. von Richard M. Meyer 640
Willy Hellpach, Das Pathologische in der modernen Kunst. Bespr. von Lenore Ripke-Kühn . . . . 616—617
Curt Herrmann, Der Kampf um den Stil. Bespr. von Emil Utitz . . 493—496
Yrjö Hirn, *Det heliga skrinet.* Bespr. von K. S. Laurila . . . . . . 124—126
Konkurrenzen der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst II. Bespr. von Richard Hamann 625
Ernst Krieck, Persönlichkeit und Kultur. Bespr. von Max Frischeisen-Köhler . . . . 472—474
Julius Kurth, Suzuki Harunobu. Bespr. von Hermann Smidt . . . . 300—303
Julius Kurth, Sharaku. Bespr. von Hermann Smidt . . . . 303—307
Julius Meier-Graefe, Hans v. Marées. Bespr. von W. Worringer . . 317—321
Oskar Münsterberg, Japans Kunst. Bespr. von Richard Hamann . . 625
Kurt Piper, Künstlertypen und Kunstprobleme. Bespr. von Emil Utitz 621
Reinhard Piper, Das Tier in der Kunst. Bespr. von Fritz Hoeber . . 621—624
Emil Reich, Aus Leben und Dichtung. Bespr. von Richard Müller-Freienfels . . . . 314—315
Artur Rößler, Rudolf von Alt. Bespr. von Erich Everth . . . . . . 307—314
Fortunat v. Schubert-Soldern, Betrachtungen über das Wesen der Kunst. Bespr. von Hugo Spitzer . . . . 126—133
Paul Schubring, Donatello, des Meisters Werke in 277 Abbildungen. Bespr. von Richard Hamann 624
Philipp Schweinfurth, Über den Begriff des Malerischen in der Plastik. Bespr. von Richard Müller-Freienfels . . . . 626—627
Michał Sobeski, *Uzasadnienie metody objektywnej w estetyce.* Bespr. von Sigmund von Lempicki . . . . 619—621
Wilhelm Stekel, Dichtung und Neurose. Bespr. von Richard M. Meyer 293—294
Werner Weisbach, Impressionismus. Bespr. von Hans Jantzen . . . 297—300
Friedrich Wolters, Minnelieder und Sprüche. Bespr. von Friedrich Kammerer . . . . 135—142
Friedrich Wolters, Melchior Lechter. Bespr. von Berthold Vallentin . 636—640

Schriftenverzeichnis für 1910.

Erste Hälfte . . . . 157—176
Zweite Hälfte . . . . 322—336

I.

Zum Problem der Stimmungseinfühlung.

Von

Moritz Geiger.

1.

Einer dreifachen Aufgabe sieht sich die psychologische Analyse der ästhetischen Erlebnisse gegenübergestellt: Sie wird einmal versuchen müssen, durch psychologische Zergliederung das Wesen des ästhetischen Genusses ausfindig zu machen; sie wird in Verfolgung dieser Aufgabe einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit, einer allgemeinen Erlebensweise auf die Spur zu kommen suchen, die als das wesentliche Moment in jedem ästhetischen Genuß anzusehen ist: im Genuß einer Symphonie, wie im Anhören eines Walzers — im sich-Begeistern für eine Lebensdichtung, wie im Goutieren eines Epigramms. Die meisten der großen Ästhetiken der Gegenwart haben sich diese Aufgabe in den verschiedensten Formen gestellt. Es wird bei dieser Problemstellung gefragt werden müssen: was scheidet das ästhetische Genießen vom außerästhetischen? Es wird sich darum handeln, den Grund und Boden abzustecken, der dem Ästhetischen und nur dem Ästhetischen zugehört.

Zu einem einheitlichen Begriff fortzuschreiten, der das Wesen alles ästhetischen Genusses deckt, ist ein Problem, zu dessen Lösung sich nur eine vollkommen durchgeführte Ästhetik befähigt sieht. Man wird in den meisten Fällen zufrieden sein, wenn man die ästhetischen Erlebnisse als psychologische Erlebnisse gewürdigt und verstanden hat; wenn man es dahin gebracht hat, aus den psychologischen Zusammenhängen und Begriffen, aus denen man auch sonst das seelische Leben versteht und erklärt, die spezifisch ästhetischen Erlebnisse zu verstehen und zu erklären. Nicht den Unterschied des Ästhetischen vom Außerästhetischen wird man dann betonen — man wird zu zeigen suchen, wie dieselben Faktoren, die auch sonst im seelischen Leben wirksam sind, sich im Ästhetischen wiederfinden. Man wird von Assoziation sprechen und von Apperzeption, von Assimilation und Einfühlung — von all den Faktoren, die auch das außerästhetische Leben kennt. Fechners Arbeiten, wie auch die große Zahl von Unter-

suchungen, die sich an ihn anschlossen, haben sich dieses Ziel gesteckt; und auch von denen, die sich um das besondere Wesen des ästhetischen Genusses bemüht haben, ist wohl kaum einer vorübergegangen an dieser allgemeineren Einfügung des Ästhetischen in die psychologische Gesetzmäßigkeit.

Aber noch bescheidener kann man das Ziel wählen: man kann versuchen, die Tatsachen des ästhetischen Erlebens einfach zu beschreiben; man wird sich dann vollkommen fernhalten von jeder einheitlichen Theorie des Ästhetischen, aber ebenso auch von jeder Erklärung dessen, was man beschreibt — man wird darauf verzichten, das Beschriebene kausal zu begreifen.

Nur diesen Weg will die vorliegende Untersuchung beschreiten; sie will einen Beitrag liefern zur deskriptiven Psychologie des ästhetischen Erlebens — die Theorie des ästhetischen Genusses liegt ihr ebenso fern wie die Erklärung der beschriebenen Tatsachengruppen. Ja, streng genommen, dürfte nicht einmal von der Deskription ästhetischer Erlebnisse die Rede sein. Die Bezeichnung bestimmter Erlebnisse als »ästhetischer« schließt eine Wertung in sich, — einen Anspruch der Erlebnisse, daß sie auch wirklich ästhetischer Natur seien. Keine solche Wertung soll für die hier zur Diskussion stehenden Erlebnisse versucht werden. Es soll mit der Bezeichnung »ästhetisch« einzig gesagt sein, daß diese Erlebnisse mitenthalten sind in Bewußtseinszuständen, die man gemeinhin zum ästhetischen Erleben rechnet. Ob sie wirklich diesen Namen verdienen oder ob einige — vielleicht gar alle — der unterästhetischen Sphäre angehören, das bleibe ununtersucht.

Eine von denjenigen Tatsachengruppen, die die Einfühlungstheorie unter großen einheitlichen Gesichtspunkten der Erklärung zu erfassen sucht, soll hier einfach beschrieben und zergliedert werden: es soll nur der deskriptive Unterbau dieser Theorie untersucht werden, ohne daß wir die Ergebnisse für die Lösung weitertragender Probleme verwenden wollen.

2.

Es sind zwei verschiedene Tatsachengruppen, die als Fundamente für den Beweisgang der Einfühlungstheorie Verwendung finden. Einmal: wir finden in fremden menschlichen Körpern seelisches Leben vor, sowohl in den Körpern der uns umgebenden Wirklichkeit, als auch in den nur in Bildwerken dargestellten Körpern: wir glauben seelisches Leben in diesen Körpern wahrzunehmen; wir sehen den Menschen ihren Schmerz, ihre Lustigkeit, ihre Verzweiflung, ihre Furcht an. — Daß solche Tatsachen existieren, ist unbestreitbar und

unbestritten, mag auch ihre nähere Analyse noch so vielen Kontroversen unterworfen sein.

Der Zweifel gegenüber der zweiten Tatsachensphäre, auf die sich die Einfühlungstheorie beruft, beginnt weit früher — er richtet sich schon gegen die Existenz dieser Tatsachen selbst. Wenn wir davon sprechen, daß die Musik juble oder klage, daß blau ruhig, und violett feierlich sei, daß eine Linie sich krümme und ein Rechteck stehe, daß die Säule sich aufrichte und das Gebälk laste — so scheinen diese Worte den einen, wie Lipps, der sprachlich angemessene Ausdruck der Tatsache, daß für uns, für unser Erleben auch die untermenschlichen Gegenstände ein Leben besitzen, das dem unseren verwandt ist, während andere, wie Dessoir, skeptisch die Frage stellen, ob es sich bei allen diesen Beschreibungen nicht etwa nur um Metaphern der Sprache handelt, ob nicht wieder, wie so oft schon in der Geschichte der Philosophie, die Eigentümlichkeiten der Sprache zu einer falschen Hypostasierung von Tatsachen geführt haben.

Derartige Gegensätze können nicht in der Sphäre allgemeiner und allgemeinster Überlegungen entschieden werden, nur die subtilste Beobachtung seelischer Tatsachen kann zum Ziele führen. Aber es wäre nicht angängig, in einer einzigen Untersuchung das ganze Gebiet der sogenannten Beseelung des Untermenschlichen analysieren zu wollen. Denn das setzte voraus, daß ein Typus der Beschreibung auf alle diese Erlebnisse paßt, daß sie sich alle einem und demselben Schema der Beschreibung fügen. Die Vermutung liegt nahe, daß dies nicht der Fall sein werde; denn das seelische Leben, das die sprachlichen Ausdrücke den Gegenständen zuschreiben, differenziert sich — wie alles seelische Leben — nach zwei verschiedenen Richtungen hin: es ist entweder seelische Tätigkeit oder seelischer Zustand. Wir sprechen von Tätigkeiten, wenn wir die Säule sich aufrichten lassen, die Linie sich erstrecken und die Melodie vorwärts eilen. Ausdrücke wie Heiterkeit und Ernst der Farbe dagegen, Schwermut und Erhabenheit der Landschaft scheinen diesen Gegenständen einen seelischen Zustand, eine seelische Stimmung zuzuschreiben. So können wir demgemäß eine Tätigkeitseinfühlung von einer Stimmungseinfühlung scheiden.

Nur die letztere, die Stimmungseinfühlung soll uns hier beschäftigen. Was liegt an Erlebnissen vor, so fragen wir, wenn wir eine Farbe als heiter oder düster bezeichnen, eine Landschaft — sei es in der Darstellung oder in der Natur — als schwermütig oder lieblich? Die Stimmungseinfühlung der Musik dagegen sei wegen der Verschränkung der Tatsachen, die bei ihr vorliegen, von der Untersuchung ausgeschlossen.

Wenn wir alle Anschauungen ausscheiden, die sich nicht an der bloßen Konstatierung der Tatsachen genügen lassen, sondern schon auf eine Erklärung des Tatsachenbestands abzielen, so bleiben in der ästhetischen Literatur zwei verschiedene Angaben über die Beschaffenheit der Tatsachen übrig, die wir als Wirkungstheorie und als Belebungstheorie einander gegenüberstellen wollen [1]).

Die Wirkungstheorie besagt: Wenn ich eine Landschaft als heiter bezeichne, so erlebe ich ein Gefühl der Heiterkeit. Es ist also rein deskriptiv unberechtigt, von einer Heiterkeit der Landschaft zu reden, vielmehr ist es einfach mein Gefühl, mein jetzt erlebtes Gefühl, das ich der Landschaft zuschreibe. Wie ich dazu komme, das, was ich erlebe — als Wirkung auf mich erlebe, der Landschaft zuzuschreiben, das ist keine Frage des unmittelbaren Erlebens mehr, das gehört der psychologischen Theorie an.

Zur Wirkungstheorie müssen auch die große Zahl derjenigen Untersuchungen gerechnet werden, die überhaupt übersehen, daß hier ein Problem vorliegt; alle diejenigen, denen es gar nicht als ein Problem aufgefallen ist, daß die Ausdrücke: ich bin heiter angesichts der Landschaft und die Landschaft ist heiter, denselben Tatbestand meinen sollen — die als ganz selbstverständlich von einer »Gefühlswirkung« des Gegenstandes sprechen. Was die eigentliche Wirkungstheorie als Lösung des Problems ansieht, daß aus irgend welchen Gründen die Sprache die Wirkung auf uns noch einmal den Gegenständen als Eigenschaft zuschreibt, das nimmt diese naive Anschauung als selbstverständlich an, weil ihr das Bewußtsein des Problems fehlt.

Die andere Anschauung, die Belebungstheorie glaubt als seelischen Tatbestand eine Art Gefühl in der Landschaft oder der Farbe vorzufinden, eine Art Leben, das der Landschaft, der Farbe zukommt. Ein unbestimmtes, untermenschliches, aber dem menschlichen ähnliches Subjekt finden wir — nach dieser Anschauung — als Träger eines solchen Lebens vor. Hieraus ergibt sich dann ohne weiteres, daß wir die Farbe, die Landschaft als heiter oder düster bezeichnen dürfen auf Grund des Lebens, das wir in ihnen vorzufinden glauben.

Auf Grund der Befragung der Tatsachen versuchte ich, zu einer Entscheidung der Frage zu gelangen, welche der beiden Theorien im Recht ist, und ob überhaupt eine von ihnen im Recht ist. Dabei

[1]) Wegen Literaturangabe vgl. meine Übersicht in dem Sammelreferat: »Wesen und Bedeutung der Einfühlung« in dem Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie in Innsbruck, 1910. Doch ist zu beachten, daß die dort angegebenen Theorien vor allem nach den in ihnen zutage tretenden Motiven der erklärenden Psychologie geordnet sind, nicht nach rein beschreibenden Gesichtspunkten.

orientierte ich mich bei dieser grundlegenden Frage in erster Linie an den Farben und nicht an Landschaften, da bei Farben, wie wir später sehen werden, das Problem relativ einfacher liegt.

Es ist nicht tunlich, bei solchen Versuchen, wie ich sie zur Entscheidung dieser Frage anstellte, nur mit psychologisch geschulten Versuchspersonen zu arbeiten. Wissenschaftlich psychologische Schulung bedeutet gewiß Verfeinerung der Selbstbeobachtung und Verschärfung der Selbstkontrolle; aber es bedeutet stets auch Suggestion für wissenschaftliche Schulbegriffe, der kaum der allergeübteste Beobachter sich entzieht. So wird der geschulte Psychologe z. B. mit Begriffen zu arbeiten gewohnt sein wie Empfindung und Gefühl. Er wird naturgemäß zunächst mit diesen Begriffen zu operieren, seine Beobachtungen in das psychologische Begriffsschema einzugliedern suchen. Das schließt eine große Gefahr in sich bei allen Untersuchungen, die es mit fließenden und schwer faßbaren Erlebnissen zu tun haben: es liegt nahe, wenn die Begriffe nicht auf die Erlebnisse passen, die Erlebnisse unwissentlich nach den Begriffen umzubiegen. Diese Gefahr tritt relativ zurück bei allen Versuchen, bei denen die Begriffe, unter die die Erlebnisse geordnet werden können, kaum strittig sind — so bei den meisten Gedächtnisversuchen und den Versuchen aus der Sinnespsychologie —, sie wird groß sein bei einer Untersuchung wie der vorliegenden, die es mit flüchtigen und umstrittenen Erlebnissen zu tun hat. Ich hatte zudem schon vor Beginn der Untersuchung den begründeten Verdacht, daß manche Anhänger der Wirkungstheorie nur durch psychologische Begriffe, nicht durch die Tatsachen geleitet zu ihren Anschauungen gekommen sind. Sie gehen von der herrschenden Lehre aus: wenn man alle Erlebnisse in Vorstellungen und Gefühle einteilt, so wird man gewiß die Heiterkeit der Landschaft nicht zu den Vorstellungen, sondern zu den Gefühlen rechnen. Und wenn man weiter weiß, daß Gefühle Wirkungen der Gegenstände auf mich sind, so wird die Wirkungstheorie vor aller Untersuchung feststehen. Mit empirischer Psychologie hat eine solche Stellungnahme freilich wenig mehr zu tun.

Eine weitere Gefahr bei der Verwendung wissenschaftlich geschulter Versuchspersonen besteht darin, daß solche Versuchspersonen die in Rede stehenden gegensätzlichen Theorien zu kennen pflegen und sich in der Selbstbeobachtung an diesen Theorien orientieren. Man kann gewiß diese Gefahr vermeiden, indem man ein unwissentliches Verfahren benutzt, bei dem den Versuchspersonen der Zweck der Versuche unbekannt ist. Man hat daher meist bei Versuchen dieser Art, wie sie uns hier beschäftigen, das Verfahren eingeschlagen, die Versuchsperson einfach ihre Erlebnisse beschreiben zu lassen, und hat

dann nachher aus den Protokollen dasjenige entnommen, was für das zur Diskussion stehende Problem Material liefern konnte. Hierbei ist der Übelstand unvermeidbar, daß die Versuchsperson nicht weiß, an welcher Seite des Erlebnisses dem Versuchsleiter besonders gelegen ist. Sie wird also vielleicht gerade den entscheidenden Punkt entweder mit psychologischen Schulbegriffen abtun oder sich Worte der Umgangssprache bedienen, die das Problem verschleiern. So würden wohl die meisten Versuchspersonen unbedenklich von »Gefühlswirkungen« reden. Wenn es jedoch gerade Zweck der Untersuchung wäre, festzustellen, ob der Ausdruck Wirkung für das erlebte Verhältnis von Gegenstand und Gefühl paßt — so nützen die besten Protokolle nichts, wenn sie gerade an diesem entscheidenden Punkte versagen. So wird es bei solchen Problemen der reinen Selbstbeobachtung gewiß richtig sein, die Versuchsperson zunächst ihre Erlebnisse beschreiben zu lassen, dann aber werden bestimmte Fragen gestellt werden müssen, die die Selbstbeobachtung auf den entscheidenden Punkt hinlenken. Damit aber ist das unwissentliche Verfahren aufgegeben, und gerade die psychologisch geschulte Versuchsperson wird allen Suggestionen psychologischer Theorien unterliegen. In der Tat haben mich gerade meine psychologisch geschulten Versuchspersonen immer wieder versichert, wie schwer es ihnen werde, von ihrer Bekanntschaft mit den psychologischen Theorien abzusehen und die Tatsachen sprechen zu lassen.

Gewiß wird auf den geschulten Psychologen als Versuchsperson nicht verzichtet werden können — freilich dürfen nur die allerzuverlässigsten herangezogen werden. Aber ich hielt es für ratsam, neben ihnen auch Laien als Versuchspersonen zu verwenden — natürlich nur solche, von denen ich aus sonstiger Bekanntschaft eine starke Fähigkeit der Selbstbeobachtung und weiterhin die nötige Objektivität erwarten durfte. Was ihre Aussagen an wissenschaftlicher Präzision vermissen lassen, das gewinnen sie an Unbefangenheit gegenüber Schulbegriffen und -theorien. Sie konnten eine wertvolle Ergänzung zu den Aussagen der geschulten Psychologen liefern. Um so wertvoller war es mir, daß sich die Aussagen in keinem Fall in einem wesentlichen Punkt widersprachen.

3.

Die Zahl meiner Versuchspersonen betrug sieben: vier unter ihnen waren Psychologen. Ich ließ zunächst die Versuchsperson den Stimmungscharakter eines Landschaftsgemäldes angeben. Die Antworten lauteten etwa: die Landschaft sei gedrückt, düster, unruhig usw. Dann

legte ich verschiedene Farben vor und forderte auf, »dasselbe« bei diesen Farben anzugeben. Ich hatte die Angaben des Stimmungscharakters der Landschaft nur herangezogen, um bei den Farben nicht ausdrücklich formulieren zu müssen, was eigentlich beschrieben werden solle, und um nicht so durch die Art der Stellung der Aufgabe schon den Versuchspersonen bestimmte Anschauungen zu suggerieren. Durch den Vergleich mit der Landschaft, bei der solche Angaben weit selbstverständlicher sind, war die Versuchsperson auch bei Farben auf dasjenige eingestellt, was gemeint war, wenn ich ihr dann auftrug, »dieselben« Aussagen wie bei den Landschaften zu machen. Die Antworten lauteten bei den Farben etwa: die Farben seien heiter, aufdringlich, unruhig, freundlich usw. Als Paradigma für alle folgenden Versuche nahm ich das Erlebnis der »Heiterkeit der Farbe«. Ich forderte weiterhin die Versuchsperson auf: Beschreiben Sie dasjenige, was mit Heiterkeit der Farbe usw. gemeint ist; geben Sie an, wie die allgemeine Klasse von Erlebnissen beschaffen ist, über die Sie soeben Aussagen gemacht haben. Im allgemeinen war der Sinn dieser Aufforderung den Versuchspersonen nicht ohne weiteres klar. Ich stellte daher konkretere Fragen: Wenn Sie die Farbe als heiter bezeichnen, erleben Sie dann etwas, das Sie als Ihre Heiterkeit, Ihr Heitersein bezeichnen können? Die Antwort lautete in allen Fällen: Nein; es ist nichts dergleichen zu entdecken. Alle Versuchspersonen gaben an, daß ihnen die Heiterkeit als etwas Eigenartiges am Gegenstande erscheine, spezifisch verschieden von meinem Erlebnis der Heiterkeit, das ich habe, wenn ich heiter bin. Dagegen gaben drei Versuchspersonen an, daß, wenn sie möglichst exakt die Stimmung der Farbe zu beschreiben suchten und sich möglichst in sie versenkten, dann — aber nur dann — neben dieser spezifischen Heiterkeit der Farbe noch ein eigenartiges Icherlebnis vorhanden sei, »ein Angefülltsein mit etwas, das vom Gegenstande herkommt«, ein »Erleben einer Atmosphäre, die vom Gegenstande her in mich einwirkt«, »ein Angemutetsein« von der Farbe. Aber alle drei Versuchspersonen wollten dies zuweilen vorkommende Plus nicht als Heiterkeit, ja überhaupt nicht als Gefühl bezeichnet wissen. Endlich gaben alle Versuchspersonen an, daß die Heiterkeit der Farbe spezifisch verschieden sei im Erleben von jeder Lust an der Farbe, daß überhaupt von Lustcharakter nichts darin zu entdecken sei.

Ich suchte nun durch weitere Fragen bestimmter den Charakter der Heiterkeit der Farbe festzustellen. Es war angegeben worden, daß es sich um etwas handle, das deutlich am Gegenstand vorgefunden werde, als zum Gegenstand gehörig, als eine Eigenschaft des Gegenstandes, so etwa, wie wenn ich sage: »Der Mensch ist blond«.

Wie aber ist die Stellung zum Gegenstand und die Art dieser Eigenschaft? Um durch Vergleich zum Ergebnis zu kommen, legte ich das Bild eines heiteren, vergnügten Menschen vor, mit der Frage, ob die Heiterkeit der Farbe in derselben Weise für mich da sei, wie die Heiterkeit des Menschen. Alle Versuchspersonen verneinten diese Frage. Eine Versuchsperson setzte hinzu, daß wenn auch die Heiterkeit des Menschen nicht in eine Linie zu stellen sei mit der Heiterkeit der Farbe, dennoch an dem Gesicht des heiteren Menschen etwas sich finde, das in Parallele zur Heiterkeit der Farbe gesetzt werden könne — »es sei nämlich über das Gesicht des Menschen irgend ein Schimmer ausgegossen«, der Verwandtschaft zeige mit der Heiterkeit der Farbe.

Es sollte weiterhin der Unterschied zwischen der Heiterkeit der Farbe und der dem Gesicht eines Menschen angesehenen Heiterkeit bestimmt werden. Die Angaben waren wesentlich folgende: Es handle sich bei der Heiterkeit der Farbe um eine Eigenschaft mehr oder weniger ähnlich der Intensität und Qualität — dagegen bei dem Menschen um etwas, das einem »Subjekt als Erlebnis« zukomme — die Heiterkeit des Menschen sei »Ausdrucksfunktion«, »Lebensbestand«. Es konnte fraglich erscheinen, ob die Angabe der Versuchsperson, die Heiterkeit der Farbe sei etwas, das nicht als Lebendigkeit der Farbe aufzufassen sei, nicht durch die Suggestion des Wissens hervorgerufen war, daß der Mensch ein lebendiges Wesen ist, die Farbe aber nicht. Um das zu kontrollieren, legte ich das Bild eines drohenden Felsens vor und fragte, welchem Erlebnis das Drohen des Felsens der Art nach näher stehe, der Heiterkeit der Farbe oder der Heiterkeit des Menschen. Alle Versuchspersonen erklärten, daß eine Entscheidung schwierig sei. Drei Versuchspersonen meinten, daß das Drohen des Felsens der Heiterkeit des Menschen näher stehe — daß ich auch hier ein »erlebendes Subjekt mir gegenüber glaube« —, zwei Versuchspersonen gaben an, daß es etwa in der Mitte stehe zwischen beiden, die anderen zogen vor, sich des Urteils zu enthalten. Da es sich in diesem Zusammenhang nicht um die Analyse des Anblicks eines drohenden Felsens handelte — es gehört das zur Frage nach der Tätigkeitseinfühlung —, so bestand ich nicht auf weiterer Analyse. Es genügte, durch dieses Beispiel festgestellt zu haben, daß Untermenschliches als Träger eines Erlebnisses für meine Auffassung in Betracht kommen kann; daß es also nicht daran liegt, daß die Farbe ein untermenschliches Gebilde ist, wenn die Heiterkeit bei der gewöhnlichen Art der Betrachtung nicht als ein in der Farbe liegendes Leben aufgefaßt wird.

Die Heiterkeit der Farbe ward also als eine am Gegenstand vor-

gefundene Eigenschaft angegeben. Es fragt sich weiterhin, wie für das Erleben die Heiterkeit der Farbe zu anderen Eigenschaften wie Qualität und Intensität steht. Ich forderte auf, das Gemeinsame der Heiterkeit, Ruhe der Farbe usw. mit den anderen Merkmalen der Farbe herauszuheben, und anderseits auch die eventuelle Verschiedenheit anzugeben. Bald wurde gesagt, es ließe sich kein wesentlicher Unterschied von den anderen Eigenschaften entdecken (zwei Versuchspersonen), bald aber auch: die Heiterkeit scheine »nur über die Farbe darüber gelegt zu sein«, »als ein Schimmer sie zu umkleiden«, »nicht das eigentliche Wesen auszumachen« wie Intensität und Qualität, anderseits aber auch, »sie sei doch etwas Substantielles, in der Farbe Ruhendes und sie Ausmachendes« gerade wie Intensität und Qualität. Es scheint nach solchen Angaben — und die nachträgliche Kontrolle in der Selbstbeobachtung bestätigt es —, daß die Stellung der Heiterkeit der Farbe zu der Farbe selbst nicht stets dieselbe zu sein braucht. Die Heiterkeit wird bald als wirkliches Bestandstück der Farbe erlebt, dessen Unterschied von anderen Bestandstücken nur darin besteht, daß sie weniger wesenhaft zu sein scheint — anderseits kann sie als etwas erlebt werden, das zu den eigentlichen Bestandstücken der Farbe im Gegensatz steht, nur auf der Farbe darauf liegt, nur über sie gebreitet erscheint.

4.

Was ergibt sich demnach als Resultat dieser Versuche? Einmal, daß in den einfachsten Fällen reiner Betrachtung, die wir einzig untersucht haben, die Heiterkeit der Farbe nicht in eine Linie gestellt werden darf mit der Heiterkeit, die ich erlebe, wenn ich mich über ein Ereignis freue, daß sie für das Erleben nicht als »Gefühlswirkung der Farbe« erscheint. Zum anderen aber, daß in diesem einfachsten Fall die Heiterkeit der Farbe auch nicht in eine Linie gestellt werden darf mit der Art und Weise, wie die Heiterkeit einer fremden Persönlichkeit für mich da ist, einerlei, ob man diese fremde Heiterkeit nun als anschaulich vorgestelltes oder als eingefühltes Gefühl auffaßt. Es ergibt sich vielmehr, daß die Heiterkeit der Farbe ein vollkommen eigenartiges Erlebnis ist — eine Eigenschaft, die dieser Farbe zukommt, ein Schimmer, der diese Farbe umkleidet, an ihr haftet, zu ihr gehört. Diese Heiterkeit der Farbe bildet in gewissem Sinn ein Bestandstück der Farbe neben ihrer Qualität und Intensität — ein Bestandstück, das wir Charakter der Farbe nennen wollen.

Soll dieser Charakter der Farben zu den Gefühlen gerechnet oder mit den anderen Bestandstücken der Empfindung, mit Intensität und Qualität in eine Reihe gestellt werden? Keines von beiden scheint

mir richtig. Das, was sich als die Eigentümlichkeit der Farbencharaktere herausgestellt hat, macht es weder möglich, sie der einen noch sie der anderen dieser Klassen von psychischen Erlebnissen zuzurechnen. Die herrschende Anschauung gliedert im allgemeinen die Heiterkeit der Farbe den Gefühlen an. Wenn man, wie es die Wirkungstheorie annimmt, mit Heiterkeit der Farbe nichts anderes bezeichnen wollte, als daß mich die Farbe heiter mache, so ist von diesem Standpunkt aus das Erlebnis, auf das es ankommt, sicherlich ein Gefühl. Und auch wenn die Belebungstheorie der Farbe ein Leben zuschreibt ähnlich dem meinigen, wenn sie dies Leben für mich da sein läßt, wie das Leben einer fremden menschlichen Persönlichkeit, so wird auch sie die Heiterkeit der Farbe zu den Gefühlen zählen müssen. Aber auch dann, wenn man die Eigenart der Charaktere als etwas an den Dingen im Gegensatz zu meinen sonstigen Gefühlen anerkannt hat — wenn man mit Fechner z. B. von der »geistigen Farbe« der Dinge redet, so wird man doch im allgemeinen geneigt sein, diese geistige Farbe als die Wirkung der Dinge auf mich und damit als Gefühl anzusehen. Man wird sich dabei mehr von der Herkunft dieser geistigen Farbe leiten lassen als von der deskriptiven Beschaffenheit der geistigen Farbe selbst. Da z. B. die »geistige Farbe« eines alten Schulheftes nicht aus dem Gegenstand selbst stammt, sondern aus tausendfältigen Assoziationen, die an Freud und Leid des Schullebens anknüpfen, so wird man den Nachdruck darauf legen, daß solche geistige Farbe eine subjektive Reaktion meines Ich gegenüber dem Gegenstand ist — eine Reaktion, die vielleicht in einem anderen Menschen ganz andersartig verläuft. Aber auch dort, wo nicht der assoziative Faktor Fechners, sondern der direkte Faktor im Spiele ist, wie im allgemeinen bei Farben, wird man daran denken, daß die geistige Farbe nicht aus den objektiven Qualitäten der Dinge herstammt, sondern aus der Weise wie Dinge auf mich wirken.

All das sind jedoch kausal-psychologische Überlegungen, die mit der einfachen Beschreibung der Erlebnisse und mit Begriffsbestimmungen, die sich nach der Beschaffenheit der Erlebnisse selbst richten wollen, nichts zu tun haben. Wollen wir aus der Beschaffenheit der Charaktere selbst bestimmen, ob sie zu den Gefühlen gerechnet werden dürfen, müßten wir freilich zuerst wissen, worin wir die Scheidung zwischen den Gefühlen und dem, was keine Gefühle sind, zu erblicken haben. Die psychologische Literatur läßt uns hier im Stich: es herrscht keine Einigkeit darüber, welches die Kriterien der Gefühle sind — und vielleicht heute weniger denn je. Nur darin begegnen sich die Anschauungen der meisten Psychologen, daß sie die Lust-Unlusterlebnisse zu den Gefühlen rechnen, obwohl auch hier die

Theorie der Gefühlsempfindungen eine Ausnahme macht, indem sie z. B. die Unannehmlichkeit des Schmerzes zu den Empfindungen zählt. Doch selbst wenn man alle Lust-Unlusterlebnisse zu den Gefühlen rechnet, darf man die Charaktere der Farben nicht als Gefühle ansprechen: es war ausdrücklich festgestellt worden, daß die Heiterkeit der Farbe nicht etwa identisch ist mit meiner Lust an der Farbe, daß sie selbst keinen Lustcharakter trägt, so wenig wie in einem prächtig-düsteren Schwarz ein Unlustmoment darin steckt.

Freilich ist damit, daß die Farbencharaktere nicht zu den Lust-Unlusterlebnissen gehören, keineswegs gezeigt, daß sie keine Gefühle sind. Nur derjenige, welcher auf dem Standpunkt steht, daß nur Lust-Unlusterlebnisse als Gefühl angesprochen werden dürfen, wird solche Folgerung ziehen müssen. Derjenige, der sich dieser Anschauung nicht anschließt, muß sich nach einem anderen Kriterium der Gefühle umsehen. Titchener läßt in seiner Diskussion der Gefühlskriterien vier Kriterien zu, die immerhin noch diskutabel seien: Gefühle sind subjektiv, nicht lokalisierbar, bewegen sich in Gegensätzen und ermangeln der Klarheit.

Das Kriterium der Nichtlokalisierbarkeit der Gefühle ist viel zu unbestimmt, um mit seiner Hilfe entscheiden zu wollen, ob eine bestimmte Gruppe von Erlebnissen als Gefühle anzusehen ist oder nicht. Die Heiterkeit der Farbe ist sicherlich lokalisiert, sie ist für mein Bewußtsein an die Farbe, an ein Räumliches »gebunden«. Aber auch Gefühle können für mein Bewußtsein an ein räumlich Lokalisierbares gebunden erscheinen — nur in anderer Weise. Man wird überhaupt nicht danach entscheiden, wie ein Erlebnis an räumliche Bestimmungen gebunden ist, ob es ein Gefühl ist, sondern man wird sich erst das Erlebnis ansehen, ob es als Gefühl bezeichnet werden darf — und dann erst zu entscheiden suchen, wie es mit der Lokalisierbarkeit bestellt ist.

Nicht anders steht es mit dem Merkmal der Gegensätzlichkeit der Gefühle. Es ist oft darauf hingewiesen worden, daß nicht nur Gefühle, sondern auch Empfindungen wie z. B. warm und kalt gegensätzlich erscheinen. Und wenn auch die Anschauung vertreten wird, daß erst durch die begleitenden Gefühle der Gegensatzcharakter in diese Empfindungen hineingetragen wird, so zeigt doch dieses Beispiel deutlich genug, daß auch dieses Kriterium nicht zur Entscheidung zweifelhafter Fälle verwandt werden kann.

Die Subjektivität der Gefühle ist wohl dasjenige Merkmal, das am häufigsten und von den verschiedensten Standpunkten aus zu ihrer Charakterisierung verwandt worden ist (Wundt, Lipps, Külpe), und wie mir scheint, ist es, richtig verstanden, auch dasjenige Merkmal,

das am besten die Trennung von Gefühlen und Vorstellungen wiedergibt. Natürlich darf der Gegensatz subjektiv-objektiv nicht als erkenntnistheoretischer Gegensatz gefaßt werden. Subjektivität wie Objektivität muß etwas sein, das im unmittelbaren Bewußtsein aufgefunden werden kann. Und hier kann ich denjenigen nur zustimmen, die wie Lipps die Gefühle als Ichqualitäten bezeichnen. Mir scheint es in der Tat kein Zweifel, daß ich meine Trauer unmittelbar als meine erlebe, daß mir meine Trauer unmittelbar als meine gegeben ist, während ebenso unmittelbar die Farbe, die ich sehe, nicht als meine Farbe erlebt wird, sondern als etwas von mir Verschiedenes, mir Gegenüberstehendes.

Das Vorhandensein dieses Unterschieds wird wohl im allgemeinen auch nicht bestritten werden, nur daran zweifelt man, daß diesem Unterschied irgend welche Ursprünglichkeit zukomme. Man sieht vielmehr diesen Unterschied als Ergebnis einer nachträglichen Deutung an. Schon deshalb könnten die Gefühle ursprünglich nicht Ichqualitäten sein — so meint man —, da sich das Ichbewußtsein selbst erst im Laufe des Lebens entwickelt habe — um wie viel mehr die Auffassung der Gefühle als zum Ich gehörig.

»Man muß das, was die Farbe zur Farbe, den Schmerz zum Schmerz macht, seiner inneren spezifischen Natur nach beschreiben und unterscheiden, nicht aber mit Rücksicht auf die Deutungen, die diesen Erscheinungen im Laufe des Lebens unter Mitwirkung der Erfahrung gegeben werden« (Stumpf).

Es ist sicherlich richtig, daß von allen Deutungen der Bewußtseinserlebnisse abzusehen ist, die erst spätere Erfahrung zu ihnen hinzu tut: das was man gemeinhin das naive Weltbild nennt, ist vollkommen ungeeignet, als Grundlage der Deskription zu dienen. Wenn z. B. Lehmann meint, für die unkritische Weltansicht seien die Vorstellungen Zeichen für etwas außerhalb des Ich, so gehört diese Auffassung der Vorstellungen als Zeichen sicherlich zu den Deutungen, von denen die Psychologie abzusehen hat. Man muß von solchen Deutungen zurückgehen auf den unmittelbaren Bestand des Bewußtseins. Aber was kann der Rückgang auf den unmittelbaren Bestand des Bewußtseins anders heißen, als daß man die Bewußtseinstatsachen befragen muß, so wie sie heute dem entwickelten Bewußtsein vorliegen? Dies entwickelte Bewußtsein weiß z. B. nichts davon, daß die Vorstellungen Zeichen für die Dinge sind. Ihm ist das Blau, das ich sehe, ein Bestandstück der Dinge selbst. Rückgang auf das unmittelbare Bewußtsein kann jedoch keineswegs heißen, daß man zu fragen habe: wie hat das Bewußtsein in einem früheren Stadium der Entwicklung ausgesehen? Das hieße die Analyse des Sicheren, desjenigen, was

wir heute noch jederzeit kontrollieren können, auf die Analyse des Unsicheren gründen.

Wenn also auch das Ichbewußtsein erst allmählich entstanden sein sollte — ich bezweifle es —, so ist doch heute das Icherlebnis ein aufweisbares unbestreitbares Erlebnis unseres Bewußtseins. Es ist keine nachträgliche Deutung, um die es sich handelt; das Gefühl erscheint ebenso unmittelbar dem Ich zugehörig, wie die Farbe dem Nichtich. Und deshalb scheint mir auch das Recht unfraglich, die Gefühle als Ichqualitäten zu bezeichnen.

Betrachten wir von diesem Standpunkt aus die Heiterkeit der Farbe, so ist sie sicherlich nicht den Gefühlen zuzuzählen. Sie ist für das unmittelbare Erleben nicht subjektiv, zum Ich gehörig, sondern objektiv.

In dem Moment der Subjektivität der Gefühle steckt jedoch noch ein anderes Merkmal, das mit dem eben angeführten, der Zugehörigkeit zum Ich zusammenhängt, aber noch prinzipieller die Beschaffenheit des Erlebens selbst angeht, und das sich auf die gesamte Struktur des Bewußtseins bezieht. Wenn ich mich über ein Ereignis freue oder ein Bild mir Genuß bereitet, so steht das Bild mir gegenüber, ich habe meine Freude an ihm, ich blicke darauf hin, es ist gegenständlich für mich. Es gehört demnach das Bild, das Ereignis zu den gegenständlichen Erlebnissen, die ich beobachten, auf die ich hinblicken kann. Ganz anders dagegen die Freude, der Genuß. Während des Erlebens beobachte ich die Freude nicht — ich lebe in ihr und mit ihr, wie ich in meinen Willensakten, meinem Ärger, meiner Begeisterung lebe. Die Vorstellungen sind etwas vor mich Hingestelltes, mir Gegenüberstehendes — sie gehören zur »Gegenstandsseite« des Bewußtseins —, die Gefühle dagegen stehen auf der »Erlebnisseite«, in der ich lebe. Wir müssen demnach zwei Hälften des Bewußtseinslebens unterscheiden, die gegenständliche Seite, auf die wir hinblicken, die wir betrachten, die gegenständlichen Erlebnisse — und anderseits diejenigen Erlebnisse, in denen wir leben, die auf der Erlebnisseite stehen, die eigentlichen Icherlebnisse, zu denen Gefühle und Willensakte und Denkerlebnisse und Wünsche gehören. Diese Scheidung in eine Gegenstandsseite und eine Erlebnisseite des Bewußtseins trägt alle Merkmale einer prinzipiellen, von den Erlebnissen selbst hergenommenen Scheidung [1]) in sich. Gefühle gehören ihrer inneren Struktur nach zur Erlebnisseite — sie sind freilich nicht die einzigen Erlebnisse, die dieser Erlebnisseite angehören —, wie die Vorstellungen

[1]) Auf die Abhängigkeit dieser Anschauung von dem Vorhandensein einer Erlebnisseite und einer Gegenstandsseite des Bewußtseins von den Anschauungen Stumpfs, Husserls und Lipps' will ich nur kurz hinweisen!



ihrer inneren Struktur nach zur Gegenstandsseite. Wie mir scheint, kommt aus diesem Gegensatz der beiden Bewußtseinsseiten auch dasjenige Merkmal der Gefühle, das Titchener als wesentlich ansieht: der Mangel an Klarheit. Die Gefühle stehen wie alles, in dem ich lebe, nicht mir gegenüber, als Objekt meiner Betrachtung, sie sind nicht Objekt meiner Aufmerksamkeit — nicht in demselben Sinn beobachtbar und erfaßbar wie die Gegenstandsseite.

Auch unter Anwendung dieses letzteren Kriteriums kann die Heiterkeit der Farbe nicht als Gefühl bezeichnet werden. Sie steht nicht auf der Erlebnisseite, sondern auf der Gegenstandsseite, ich kann auf sie hinblicken, sie beobachten — sie verschwindet nicht für das unmittelbare Erleben, wie Gefühle es tun, wenn ich meine Aufmerksamkeit auf sie richte, sondern je mehr ich sie zum Gegenstand meiner Aufmerksamkeit mache, desto deutlicher tritt sie heraus. Wie wir also auch die Trennung von Gefühlen und gegenständlichen Erlebnissen zu fassen suchen — wir finden keinen Grund, die Charaktere der Farben zu den Gefühlen zu rechnen; sie sind weder Lust-Unlusterlebnisse, noch Ichqualitäten, noch stehen sie auf der Erlebnisseite des Bewußtseins. Und doch scheint irgend ein Grund auffindbar sein zu müssen, sie mit den Gefühlen zusammenzustellen. Wenn die Charaktere der Farben wirklich Erlebnisse wären, die gar nichts mit den Gefühlen zu tun haben, wie kommt es dann, daß sie gleichen Namen mit Gefühlen und Stimmungen tragen, daß wir von heiteren und düsteren Farben ebenso reden wie von heiteren und düsteren Stimmungen?

5.

Nach dem Ergebnis der bisherigen Überlegungen scheinen Charakter der Heiterkeit und Stimmung der Heiterkeit nichts Gemeinsames zu besitzen — wenigstens als unmittelbare Erlebnisse nicht. Der Zusammenhang zwischen beiden scheint rein kausaler Natur zu sein. Denn es wird wohl von jedem Standpunkt aus anerkannt werden müssen, daß in vielen Fällen ein kausales Band zwischen beiden besteht: eine heitere Landschaft wird oft genug imstande sein, mich heiter zu stimmen, und eine schwermütige zum mindesten einen günstigen Boden für eine schwermütige Stimmung erzeugen. Daher, so scheint der Schluß berechtigt, ist die Namensgleichheit von Stimmung und Charakter auch dort beibehalten worden, wo der Charakter vorkommt, ohne die ihm gemäße Stimmung auszulösen, wie z. B. oft genug bei der Heiterkeit der Farbe.

Aber dieser rein kausal-psychologische Zusammenhang ist nicht der einzige, und wie ich glaube, nicht der psychologisch wichtigste

Zusammenhang, der zwischen Farbcharakter und namensgleicher Stimmung existiert. Das zeigen deutlich die folgenden Versuche, die ich aus einer ausgedehnteren Versuchsreihe herausgreife — die anderen Versuche, die mit den anzuführenden zusammen ausgeführt worden sind, betreffen Probleme, die in keiner Beziehung mehr zum Gebiet der Stimmungseinfühlung stehen.

Ich stellte den Versuchspersonen die Aufgabe, an irgend einen wirklich erlebten lustvollen und an einen ebensolchen unlustvollen Zustand zurückzudenken, die beide möglichst dieselbe anschauliche Grundlage hatten, etwa beide in derselben Stadt erlebt worden sind. Es fanden sich bei allen Versuchspersonen solche Erlebnisse, die sie in der Vorstellung reproduzieren konnten. So dachte z. B. die eine Versuchsperson an eine Stadt, ehe eine geliebte Person sie verlassen hatte, und lebte die gehobene Stimmung, in der sie sich damals befand, in der Erinnerung nach; und dachte dann an die Trostlosigkeit, nachdem diese Person sich aus der Stadt entfernt hatte. Eine andere Versuchsperson dachte an einen Menschen, dem sie freundlich gesinnt war, und der ihr dann plötzlich Enttäuschungen gebracht hatte usw. Ich fragte, ob die Versuchsperson bei solchen in der Vorstellung vergegenwärtigten Erlebnissen imstande sei, deutlich Erlebnisseite und Gegenstandsseite zu trennen, ob eine scharfe Trennung existiere zwischen der freundlichen Gesinnung, der Freude usw. auf der einen Seite, und dem Menschen, auf den sie die Gesinnung richtete, der Stadt usw. auf der anderen. Auf die bei allen Versuchspersonen bejahende Antwort hin fragte ich weiter, ob der Mensch, die Stadt in beiden Fällen, beim lustvollen und beim unlustvollen Gedenken, ob die Gegenstandsseite also in beiden Fällen die gleiche sei. Zwei Versuchspersonen hatten schon vor dieser Frage von sich aus darauf hingewiesen — und die anderen (mit einer gleich zu erwähnenden Ausnahme) machten Angaben auf diese Frage hin —, daß derselbe Gegenstand ein ganz anderes Aussehen zu gewinnen scheine, wenn ich lustvoll, als wenn ich unlustvoll an ihn denke, daß er beim lustvollen Gedenken »aufzuleuchten«, bei unlustvollem sich zu »verdunkeln« scheine, daß ein anderer Glanz von ihm ausgehe, daß er mich »anders anmute«, »eine andere Aura habe«, daß ihn »etwas anderes umwehe«, daß er »einen anderen Ton angenommen habe«. Es scheint jedoch, als ob dieses gegenständliche Andersaussehen bei verschiedenen Versuchspersonen verschieden lebhaften Charakter trage. Eine Versuchsperson konnte es erst auf Befragen entdecken; einige dagegen erklärten es als eine sehr starke und auffällige Erscheinung. Ob diese individuellen Unterschiede selbständige Bedeutung haben — ob die Unterschiede nur auf der stärkeren oder geringeren Schulung der Ver-

suchsperson in der Selbstbeobachtung beruhen, oder ob sie etwa mit den Anschauungstypen der Versuchspersonen zusammenhängen —, darüber müßte eine besondere Untersuchung die Entscheidung fällen.

Wir finden also, daß man an demjenigen, was man gemeinhin als Gefühl bezeichnet, noch zwei Seiten unterscheiden kann: auf der Erlebnisseite steht das eigentlich subjektive Gefühl, meine Freude, mein Haß, meine Trauer. Aber dieses Erleben drückt dem Gegenstand eine Färbung auf, einen Stempel, der je nach dem Charakter des Gefühls verschieden ist. Und so findet sich neben dem eigentlichen Gefühlserlebnis am Gegenstand ein objektiver Gefühlsbestandteil, eine Färbung, die deutlich sich abhebt von jenem subjektiven Gefühlserleben [1]).

Es kam mir darauf an, den Anteil der subjektiven und der objektiven Seite des Gefühls am Gesamterleben in den verschiedenen Fällen zu prüfen — auch hier greife ich aus den Versuchsergebnissen nur heraus, was für unseren Zusammenhang wichtig ist.

Ich stellte dem erwähnten Fall, in dem sich die Gefühle auf rein vorgestellte Erlebnisse bezogen, zwei andere gegenüber, in denen das Gefühl an eine Wahrnehmung anknüpfte. Als ersten dieser Fälle wählte ich einen lustvollen Geschmack. Auch hier wieder konnten alle Versuchspersonen eine objektive und eine subjektive Seite des Gefühls unterscheiden, aber alle erklärten, daß die Trennung beider nicht so scharf und deutlich sei wie im ersten Fall. Das Gefühlserlebnis sei »vielmehr in ein einziges zusammengezogen«, das seinerseits wiederum in engster Verbindung stehe mit der Geschmacksempfindung. Mit einer Ausnahme erklärten die Versuchspersonen, daß das Gefühl als Ganzes im Vergleich mit dem früheren Fall auf die objektive Seite gerückt sei, daß es »objektiver« zu sein scheine als in dem früher untersuchten Beispiel. Eine Versuchsperson fand dagegen, daß das Gefühl subjektiver zu sein scheine als im ersten Fall. Auf Befragen stellte sich heraus, daß diese Versuchsperson vor allem die Lust der angenehmen Geschmacksempfindung verglichen hatte mit dem objektiven Bestandteil des früheren Gefühls, während die anderen die beiden Gefühle als Ganzes verglichen.

Es ergibt sich so, daß im Fall der Geschmacksempfindung die Lust sich enger anschließt an das gegenständliche Erleben, sich dagegen in unserem ersten Beispiel deutlich abhebt von der Gegenstandsseite des Bewußtseins.

Als drittes Beispiel ließ ich mißfällige und wohlgefällige Farbenkombinationen untersuchen. Es wurden unter mehreren Farbenkombi-

[1]) Vgl. die genau gleichen Beobachtungen in Husserls logischen Untersuchungen II, S. 372.



nationen die wohlgefälligen herausgesucht und dann an diesen das Gefühl der Lust, an anderen das Gefühl der Unlust in Bezug auf objektiven und subjektiven Gefühlsbestandteil analysiert. Die Versuchspersonen gaben an, daß hier wiederum objektiver und subjektiver Gefühlsbestandteil unterschieden werden könne, daß aber als Ganzes dieser dritte Fall nähere Verwandtschaft zeige mit dem Fall der angenehmen Geschmacksempfindung; daß auch hier der objektive Charakter überwiege. Auch das wurde betont, daß dieser objektive Gefühlsbestandteil keineswegs identisch sei mit dem Farbencharakter. Das zeigte z. B. deutlich die wohlgefällige Farbenzusammenstellung eines keineswegs heiteren Rot mit einem düsteren Schwarz. Die Kombination als Ganzes trug einen düsteren Charakter, zeigte aber deutlich den objektiven Gefühlsbestandteil der Lust, das »Aufleuchtende« gegenüber einer mißfälligen Farbenzusammenstellung.

So wenig diese Versuche irgendwie einen abschließenden Charakter tragen, und so wenig sie die Analyse der verschiedenen Fälle zur wirklichen Klärung weitergeführt haben — schon der Ausdruck »subjektiver und objektiver Gefühlsbestandteil« ist unzulänglich —, so viel geht doch aus ihnen hervor, daß die gesamte Stellung des Gefühls zum Objekt keine feste ist, daß die Verbindung der Erlebnisseite und der Gegenstandsseite, wie sie im Gefühl darin steckt, dem gesamten Gefühl in seiner Bewußtseinsstellung einen verschiedenen Charakter aufdrücken kann.

Es liegt nahe — die ausführliche Erörterung muß einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben —, in dieser Zweiheit von objektivem und subjektivem Bestandteil, die in jedem Gefühlserlebnis zu finden ist, auch den Ursprung mancher Gegensätzlichkeiten in der Gefühlslehre zu suchen. Ist es nicht sonderbar, daß die einen, wie die Herbartschule, Ziehen usw., von einem Gefühlston der Empfindung reden, den sie ganz nahe an Intensität und Qualität der Empfindung heranrücken, daß sie diesem Gefühlston keine beherrschende Stellung in der psychologischen Systematik einräumen — während andere die Gefühle und mit ihnen die sinnlichen Gefühle als besondere Grundklasse der seelischen Erlebnisse neben den Empfindungen angesehen wissen wollen, unvergleichbar und im Erleben streng geschieden von den Empfindungen [1])? Sollen wir wirklich annehmen, daß nur eine Partei recht hat und daß die andere ihre Behauptungen nur aus außerpsychologischen Gründen aufstellt, ohne sich die Tatsachen anzusehen? Ist es nicht weiterhin sonderbar, daß ein Forscher

[1]) Ich scheide absichtlich hier das Problem des Schmerzes in seiner Stellung zu Gefühl und Empfindung von der Erörterung aus, da sonst noch weitere nicht hierher gehörige Gesichtspunkte hereingezogen werden müßten.

vom Range Wundts in dieser Frage seine Stellung prinzipiell ändern konnte, vom Anhänger der Lehre von den Gefühlstönen zum Verteidiger der Selbständigkeit der Gefühle werden konnte — in einer Frage, bei der es sich doch nicht um logische Argumente und ihre Überzeugungskraft handelt — wo ein Stellungswechsel durch Einsicht in neue Gründe wohlbegreiflich wäre —, sondern um Fragen der Selbstbeobachtung? Und ist es nicht merkwürdig, daß Stumpf mit diskutierbaren Gründen den Gefühlscharakter der sogenannten sinnlichen Gefühle bestreiten konnte, wo doch die Annehmlichkeit des Geschmacks mit der heiteren Stimmung mehr als eine Verwandtschaft zeigt und doch die Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß hier auch eine innere Verwandtschaft besteht? Das Rätsel löst sich, wenn man darauf achtet, daß die Anhänger der Gefühlstonlehre wie die der Gefühlsempfindungen sowohl dem Gefühlscharakter als auch dem objektiven Gefühlsbestandteil ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Sie blicken vor allem auf die Lust an einfachen Empfindungen hin. Sie sehen, daß es sich hier um objektive, der Empfindung angegliederte Erlebnisse handelt, und ihre objektiv gerichtete Beobachtungsweise übersieht leicht den subjektiven Gefühlsbestandteil, der, wenn er auch zurücktritt, dennoch nicht ganz verschwunden ist. Bei den Stimmungen dagegen läßt sich diese subjektive Seite nicht übersehen: Zorn und Heiterkeit, Begeisterung und Liebe zeigen so ausgeprägte subjektive Momente, daß man umgekehrt leicht übersieht, daß daneben auch noch etwas am Gegenstand vorhanden ist, das zu diesen Erlebnissen gehört, — daß diese Erlebnisse die Gegenstände, auf die sie sich beziehen, nicht unbeeinflußt lassen, sondern mit einem bestimmten Glanz übergießen.

Wir wollen für diesen objektiven Gefühlsbestandteil den Ausdruck Gefühlston beibehalten, wenn auch die Literatur im allgemeinen geneigt ist, von Gefühlston nur bei Empfindungen zu sprechen. Aber in gleichem Maße findet sich, wie wir sahen, der dominierende Anteil der objektiven Gefühlsbestandteile auch bei Farbenkombinationen, nicht nur bei einzelnen Farben und Geschmacksempfindungen, und auch in den Fällen des anderen Typus — bei der heiteren Stimmung also — wollen wir den objektiven Gefühlsbestandteil, den Schimmer über den Dingen als Gefühlston bezeichnen.

Wenn wir fragen, in welchen Fällen der objektive Gefühlsbestandteil überwiegt, wie wir es bei Farbenkombinationen und Geschmacksempfindungen finden, so liegt die Vermutung nahe, die nicht mehr als eine Vermutung sein soll — ich habe wenigstens keine Gegeninstanz finden können —, daß es überall dort der Fall ist, wo das Gefühl an sinnlich Wahrnehmbares anknüpft. Das wäre also überall

der Fall bei der Lust an einfachen Empfindungen — der Lust an einfachen Farben, Tönen, Geschmacksempfindungen usw. —, ferner bei der Lust an Zusammenstellungen einfacher Empfindungen (Klängen, Farbenkombinationen usw.); endlich bei der Lust an Gegenständen (etwa an der Schönheit eines Menschen oder eines Gebäudes). Dagegen scheint der subjektive Gefühlsbestandteil überall dort stärker herauszutreten, wo es sich um Stimmungen handelt (Heiterkeit, Schwermut), oder um Gefühle und Affekte, die an Sachverhalte anknüpfen (Zorn darüber, daß man etwas vergessen hat, Freude darüber, daß etwas geschehen ist), und endlich bei Gefühlen, bei denen der Gegenstand, der den Schimmer trägt, nur als Anknüpfung für das Gefühl dient, nicht wirklich Gegenstand des Gefühls ist. So galt für den oben erwähnten Fall (die Stadt, die eine geliebte Person verlassen hat, erscheint mir in einem bestimmten Licht): daß die Stadt nicht der Gegenstand des Gefühls der Traurigkeit ist, sondern die Tatsache, daß die Person die Stadt verließ.

Dies alles können nur Andeutungen sein, da das vorliegende Problem kein näheres Eingehen auf diese Seite der Frage gestattet.

6.

Wie steht das, was wir den Gefühlston nannten, zu den Charakteren der Gegenstände? Wie steht die Heiterkeit der Farbe zu dem objektiven Bestandteil meiner heiteren Stimmung, zu dem Schimmer, den meine Heiterkeit über die Gegenstände breitet? Diese Frage mußte nun noch erörtert werden. Ich ersuchte daher die Versuchspersonen zu vergleichen, wie die Heiterkeit der Farbe und das durch die Stimmung hervorgerufene Aufleuchten des Gegenstandes sich zueinander verhalten. Zwei der Versuchspersonen hatten schon unaufgefordert bei der Untersuchung der Gefühlsbestandteile erklärt, daß die früher untersuchten Farbencharaktere »identisch« seien mit den objektiven Bestandteilen der Gefühle, mit dem Gefühlston. Nähere Analyse zeigte, daß mit dem Ausdruck »Identität« das Verhältnis beider nicht richtig bezeichnet war. Als die Versuchspersonen gefragt wurden, worin die Ähnlichkeit und worin die Verschiedenheit der beiden Erlebnisse bestehe, gaben sie an, daß sowohl die Heiterkeit der Farbe wie die objektive Seite der heiteren Stimmung in einem Aufleuchten des Gegenstandes usw. sich zeige. Es scheint also mit »qualitativer Identität« das Verhältnis beider wohl am richtigsten bezeichnet zu sein. Ihrer Qualität nach sind die beiden Erlebnisse identisch — aber ihre Stellung zum Gegenstand ist verschieden. Der Gefühlston der Stimmung ist den Gegenständen »mehr äußerlich aufgelegt«, »scheint sie mehr zu umfließen« — es besteht das Bewußtsein

in vielen Fällen, daß er nicht ein Bestandteil des Gegenstandes ist, sondern aus dem Subjekt herstammt. Dagegen ist die Heiterkeit der Farbe unmittelbar der Farbe eingegliedert, wird als eine Eigenschaft der Farbe aufgefaßt wie jede andere, ist »verwoben mit der Struktur der Farbe«. Die Gegenstandsbeziehung ist freilich vom Gefühlston in erster Linie in den Fällen unterschieden, in denen sich das Gefühl auf Vorgestelltes bezieht. Sie ist dagegen sehr ähnlich bei den Gefühlstönen der Empfindung. Die Annehmlichkeit des Geschmacks wie seine Milde — ein Charakter — werden beide in ähnlicher Weise als objektive Eigenschaften erlebt; nur daß die Annehmlichkeit zudem auch noch einen subjektiven Bestandteil in sich trägt. In manchen Fällen liegen hier freilich noch andere Unterschiede des Verhältnisses von Gefühlston und Charakter vor, die in den weiterhin zu besprechenden Unterschieden der Einstellung ihren Grund haben.

Diese qualitative Verwandtschaft legt die Vermutung nahe, daß es nicht nur das kausale Band ist, das zur Namensgleichheit von Farbcharakteren und Stimmung der Heiterkeit den Anlaß gegeben hat. Auch in den Erlebnissen selbst liegt etwas Gemeinsames vor. Freilich das Gefühl als subjektives Erlebnis ist wesensverschieden von den Farbcharakteren. Aber das Gefühl wirft auf die Gegenstände, auf die es sich bezieht, ein bestimmt geartetes »Licht«. Und dieses Licht kann auch an den Gegenständen vorkommen, ohne die zugehörige Stimmung — es können mich die Gegenstände anstrahlen, so wie mich sonst die Gegenstände nur anstrahlen, wenn ich mich in heiterer Stimmung befinde. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß auch dieses Moment — und vielleicht dieses in erster Linie — zum gleichen Namen für Charaktere und Stimmung hingeführt hat.

Wir werden als das Ergebnis dieser Untersuchung festhalten können, daß es einen objektiven Charakter an den Farben gibt, der wesensverwandt ist mit dem Charakter, den Gegenstände zeigen, wenn wir sie in heiterer Stimmung anblicken. Wir werden demgemäß diejenigen Charaktere der Dinge, die diese Verwandtschaft mit den objektiven Gefühlsbestandteilen zeigen, mit dem Ausdruck »Gefühlscharaktere« belegen können.

Es ist aus dem Vorhergehenden verständlich, daß ein Wechselspiel zwischen Gefühlscharakter und Stimmung stattfindet. Die Gefühlscharaktere wirken einerseits auf unser Gefühlsleben: jeder kennt die Wirkung eines heiteren oder düsteren Zimmers auf unser Gemüt, die Einwirkung von Regen und Sonnenschein auf unsere Stimmung. Und anderseits verleiht die Stimmung den Gegenständen bestimmte Gefühlstöne. So wird eine düstere Landschaft mich düster machen, und wiederum diese düstere Stimmung mir die Landschaft grau erscheinen

lassen. Zwischen meiner Stimmung und dem Charakter der Landschaft ist ein ewiges Hin und Her, das in der psychologischen Zergliederung die Trennung von Landschaftscharakter und meiner Stimmung erschwert. Deshalb zog ich es vor, zur Untersuchung der Charaktere in erster Linie Farben als Versuchsobjekte heranzuziehen — ihre stimmunggebende Kraft ist klein im Verhältnis zur stimmunggebenden Kraft von Landschaften, solange es sich nur um kleine Farbflächen handelt. Dagegen werden wir dann, wenn es sich gerade um die Untersuchung des Verhältnisses von Stimmung und Gefühlscharakter handelt, vor allem Landschaftsbeispiele heranziehen.

7.

Es ist selbstverständlich und bedarf keines ausführlichen Nachweises, daß das Gebiet der Gefühlscharaktere sich auf alles erstreckt, was wahrnehmbar ist, nicht bloß auf Farben und Landschaften. Der Umkreis von Tatsachen, um den es sich hier handelt, ist oft genug besprochen und analysiert worden, so daß in diesem Zusammenhang einzelne Hinweise genügen werden. Nur bedeutete die Stellung, die man diesen Tatsachen zuwies, meist eine Verkennung der Art der Erlebnisse. Man sprach meist von Gefühlswirkungen, wo eine unbefangene Analyse nichts von Gefühl entdecken kann, sondern wo es sich um Gefühlscharaktere handelt.

Neben den Gefühlscharakteren gibt es auch an den Dingen Charaktere, die in ihrem Wesen zunächst nicht als objektive Seite an Gefühlen auftauchen und die wir deshalb besser als »Gegenstandscharaktere« bezeichnen.

Wir reden von breiten oder spitzen Tönen, von warmen oder kalten Farben. Warm und kalt, breit und spitz sind keine Charaktere, die von den Gefühlstönen bestimmter Stimmungen hergenommen sind — warm und kalt sind Temperaturbezeichnungen, breit und spitz Angaben über Räumliches. Aber eine wirkliche Ähnlichkeit der konstituierenden Merkmale kann hier nicht vorliegen: Farben haben keine Temperatur, und Töne keine Raumgestalt. Die Ähnlichkeit geht einzig die Charaktere an, die den Empfindungen innewohnen — das vermittelnde Band ist hier nicht durch die objektive Seite irgendwelcher Stimmungen gegeben.

Das Gebiet der Charaktere schlägt so eine Brücke zwischen den disparaten Sinnesgebieten. Es stellt Ähnlichkeiten her, wo die konstituierenden Merkmale der Empfindung keine solchen Ähnlichkeiten aufweisen. Denn alle Empfindungsgebiete zeigen solche Charaktere: beim Geruch und Geschmack wird der Weinkenner, der Zigarrenliebhaber, der Feinschmecker eine ganze Skala von Charakteren aufstellen, und

im Bereich des Tastsinns sind z. B. die Ausdrücke Glatt und Rauh weit mehr als bloße Bezeichnung von Empfindungskomplexen — sie bezeichnen außerdem bestimmte Charaktere.

Über die einzelnen Empfindungen und ihre Komplexe hinaus reicht die Bedeutung der Charaktere auf Worte und Gegenstände. Speziell bei Worten ist oft auf ihre Gefühlswirkung — auch abgesehen vom Klanglichen — hingewiesen worden; daß »Roß« vornehm klingt und »Gaul« unvornehm, daß jedes Wort in jedem Zusammenhang ein neues Gesicht gewinnt — das ist eine allbekannte Tatsache. »Japanisch« hat einen ganz anderen Charakter, wenn wir von japanischer Kunst reden, als wenn von der japanischen Gefahr gesprochen wird; der Gefühlscharakter von »hohen« Bergen und »hohen« Preisen ist gründlich verschieden. Wenn so jedes Wort in jedem Zusammenhang seinen besonderen Charakter trägt, aus tausenderlei Erlebnissen zusammengeflossen, in denen das Wort eine Rolle spielt, so wird es keine zwei Menschen geben, für die ein Wort genau denselben Charakter trägt. Jeder weiß, wie es damit gar in den verschiedenen Dialekten oder im Verhältnis von Norddeutschland zu Süddeutschland bestellt ist.

So wird die Möglichkeit gewiß gering sein, bei Übersetzungen aus fremden Sprachen nicht nur den Sinn und den Wortklang, sondern auch den Charakter der Worte eines Gedichts zu übertragen. Selbst bei Worten, deren Sinn nicht zweifelhaft ist, wird jedem, der nicht jahrelang in einem Lande gelebt hat, die Möglichkeit fehlen, die Wortcharaktere genau zu kennen. Gewiß: *la table* heißt der Tisch, das weiß ich; so habe ich es auf der Schule gelernt. Aber ich weiß nicht, ob auch die Charaktere der beiden Worte sich genau decken, ob nicht *table* eine Nuance feierlicher klingt als unser Tisch, ob es nicht ein wenig nach unserer »Tafel« hinüberspielt.

Wenn man auch oft genug auf ähnliche Dinge hingewiesen hat, so hat man doch meist da den Charakter als selbständiges Erlebnis übersehen und dem »assoziativen Faktor«, der hier zweifellos vorliegt, eine falsche Bedeutung zugewiesen. Nicht so ist es, daß alle Zusammenhänge, in denen das Wort »Roß« vorkam, jetzt, wenn ich es wieder höre, aufs neue anklingen und sich aus ihnen der Wortcharakter zusammensetzt, sondern wir dürfen viel einfacher eine selbständige Reproduktionsmöglichkeit der Charaktere annehmen. Der poetische Zusammenhang, in dem ich »Roß« früher hörte, umgab dieses Wort mit einem vornehmen Schimmer, einem Charakter des Vornehmen. Dieser Schimmer wird reproduziert, wenn das Wort »Roß« wieder auftaucht. Nicht die Erinnerung an frühere Erlebnisse ist es, die hier mitspielt — auch nicht im Unbewußten —, sondern die Reproduktion aller Eigenschaften eines Wortes, also auch des früher mit ihm ver-

bundenen Gefühlscharakters. Weshalb den komplizierten Umweg wie den der auftauchenden Assoziationen einschlagen, wenn mit einer einzigen einfachen Reproduktion auszukommen ist?

Wie jedes Wort, so hat jeder Gegenstand seinen eigenen Charakter — ja es hat jeder Gegenstand einen wechselnden Charakter. Denn die Neuheit gibt an sich schon den Gegenständen einen anderen Charakter als die Bekanntheit. Die Straße, durch die ich zum ersten Male gehe, die fremde Stadt, die ich eben erst kennen lerne, der Mensch, dessen Bekanntschaft ich mache — sie tragen bestimmte Charaktere, die sich allmählich verlieren und durch andere ersetzt werden. Es treten persönlichere Charaktere an Stelle der unpersönlichen des ersten Eindrucks. Vor allem aber tritt der Bekanntheitscharakter deutlich hervor, der ebensowenig als »Bekanntheitsgefühl« bezeichnet werden kann wie der Gefühlscharakter. Denn auch die Bekanntheit ist eine Färbung am Gegenstand, nicht ein Erlebnis, das als Icherlebnis erfaßt wird. Das Bekannte tritt mir anders gegenüber wie das Unbekannte, das Seltene anders wie das Häufige — auch zu den Charakteren der Worte eines Gedichts gehört es ja, ob die Worte selten oder viel gebraucht, bekannt oder unbekannt sind.

Aber abgesehen von Bekanntheit und Unbekanntheit zeigt jeder Gegenstand seinen eigenen Charakter, eben weil er dieser Gegenstand ist. Das Messer, mit dem wir schneiden, der Anzug, den wir tragen, ist umflossen von einem Schimmer, der nur ihm und keinem anderen zukommt.

Aber das alles hat rein deskriptiv weder mit Gefühl noch mit Assoziation das mindeste zu tun. Es handelt sich bei den Charakteren um eigenartige Erlebnisse, die in ihrer Eigenart anerkannt werden müssen.

8.

Tatsache und Begriff der Einfühlung waren uns bisher an keiner Stelle unserer Untersuchungen begegnet. Es könnte danach fast scheinen — und es ist oft genug behauptet worden —, als ob für die Einfühlung im Bereich der Gefühlscharaktere überhaupt kein Platz wäre.

Es muß immer nachdenklich machen, wenn man zu einem Resultat gelangt, das sich in evidenten Widerspruch setzt zu weitverbreiteten Theorien, ohne daß man irgendeinen Grund anzugeben vermag, wie solche Theorien entstanden sind. Es ist die bequemste Methode, sie als Phantastereien ihrer Urheber abzutun, ohne sich zu fragen, ob man nicht vielleicht gerade diejenigen Tatsachen übersehen hat, auf die die gegnerische Theorie ihre Anschauungen basiert.

So kann es nur gegen und nicht für unsere Versuche sprechen, wenn wir nirgend etwas von Stimmungseinfühlung entdeckten. Sollten wir wirklich annehmen, daß eine Reihe unserer bedeutendsten Ästhetiker, wie Lipps und Volkelt und viele andere, die von ganz verschiedenen Ausgangspunkten her zur Stimmungseinfühlung gelangt sind, Autosuggestionen unterliegen? Sollen wir wirklich mit einem neueren Ästhetiker — es ließen sich noch viele ähnliche Äußerungen zitieren — uns mit dem Gedanken beruhigen, daß nur die Schüler irgendeines Einfühlungstheoretikers die Einfühlung entdecken konnten? Oder sollen wir nicht vielmehr den Tatbestand weiter und weiter verfolgen, bis wir ebenfalls an diejenigen Tatsachen gelangen, auf die jene Ästhetiker hinblickten?

Wir werden dem eigentlichen Problem der Stimmungseinfühlung näherkommen, wenn wir uns bewußt werden, daß mit der Untersuchung dessen, was am Gegenstand vorhanden ist, wenn wir von Heiterkeit der Farbe reden oder von Schwermut der Landschaft, erst die eine Hälfte unseres Problems erledigt ist. Wir wissen jetzt, wie der Gegenstand beschaffen ist, mit dem wir es zu tun haben. Aber der Gegenstand ward auch nur seiner gegenständlichen Beschaffenheit nach untersucht: es ward nicht davon gesprochen, wie wir diesen Gegenstand, diese Heiterkeit der Farbe, diese Schwermut der Landschaft in unserem Bewußtsein *erfassen*. Und doch zeigt schon die oberflächliche Betrachtung, daß diese Gefühlscharaktere in ganz verschiedener Weise erfaßt werden können. Wenn ich Psychologie treibe, werde ich diese Schwermut kühl beobachtend betrachten; ganz anders ist die Art, wie der ästhetisch Genießende zu ihr steht; anders wird der schwärmerische Jüngling sich in die Landschaft vertiefen, und wieder anders der Maler, der ihr künstlerisch nahekommen will. So wird nicht nur, wie wir es bisher getan haben, von der Art der Beschaffenheit des Gegenstandes, von der Beschaffenheit der Heiterkeit und der Schwermut geredet werden müssen, sondern ebenso von meiner inneren Stellung zu dieser Heiterkeit und dieser Schwermut — von der Art, wie ich sie innerlich erfasse.

Die Psychologie pflegt im allgemeinen die Art, wie gegebene Gegenstände erfaßt werden, nicht in den Kreis ihrer Betrachtungen zu ziehen. Wenn sie von dem Erlebnis »blau« redet, so ist ihr das Erlebnis in seiner Gesamtheit eindeutig bestimmt durch die gegenständliche Beschaffenheit des Blau, durch seine Intensität und Qualität und durch die Tatsache, daß es wahrgenommen und nicht vorgestellt ist. Der einzige Unterschied des Erfassens, der in Betracht gezogen zu werden pflegt, ist der Unterschied des Beachtetseins und des Nichtbeachtetseins.

Diese Beschränkung auf das rein Gegenständliche der Erlebnisse mag vielleicht angehen, solange man im Gebiete der Empfindungspsychologie bleibt, oder solange man das Gebiet der Gefühle nur so weit zu streifen sucht, als man nur fragt: welche Gefühlswirkungen werden durch bestimmte Reize hervorgerufen? Sie wird sich als vollkommen unzulänglich herausstellen, wenn man an einer psychologischen Analyse des ästhetischen Genießens sich versuchen will, die mehr als einfache Selbstverständlichkeiten aufzeigen soll. Gerade danach, wie das erlebende Ich zu den Dingen der Umwelt steht, danach unterscheidet sich ästhetische und außerästhetische Weise des Erlebens und die verschiedenen Weisen ästhetischen Erlebens wiederum voneinander — danach orientiert sich die ästhetische Welt.

Es fehlt, von dem Kontemplationsbegriff und einigen gelegentlichen Bemerkungen neuerer Autoren abgesehen, noch an allen Vorarbeiten auf diesem Gebiete. So werde ich denn, um diese Untersuchungen nicht gar zu weit auszudehnen, nur die prinzipiellsten Gesichtspunkte, die hier in Betracht kommen, herausgreifen.

Aus diesem Mangel an Vorarbeiten erklärt es sich denn auch, daß es vollkommen an Versuchspersonen fehlt, die man ohne weiteres zur Selbstbeobachtung in diesen Problemen verwenden könnte. Man müßte die Versuchspersonen erst darauf hinweisen, auf welche Scheidungen sie eigentlich zu achten haben, welches die Punkte sind, deren genauere Analyse man von ihnen erwartet. Ein solcher Hinweis aber würde in sich schließen, daß man wenigstens in großen Zügen den Versuchspersonen die Resultate mitteilt, die man eigentlich durch ihre Selbstbeobachtung erst gewinnen möchte. Wie könnte man etwa jemand, der den Unterschied zwischen Vorstellung und Gefühl noch nicht kennt, rein durch Selbstbeobachtung diesen Unterschied gewinnen lassen, außer indem man ihn auf diesen Unterschied aufmerksam macht? Und dennoch ist eine solche »Suggestivfeststellung« nicht wertlos; denn was anders verbürgt uns denn, daß dieser Unterschied tatsächlich existiert, als daß jeder, den wir erst einmal auf ihn aufmerksam machen, ihn in sich nachleben kann. Also nicht etwa eine einzelne experimentelle Arbeit, auf die wir uns immer wieder berufen können, weil sie die Tatsache ein- für allemal festgestellt hat, vermag uns von der Richtigkeit der Scheidung von Empfindung und Gefühl zu überzeugen, sondern einzig der Umstand, daß die wissentliche Nachprüfung jedes Einzelnen sie wieder auffinden kann.

Dementsprechend wäre es wohl im fingierten Fall der Feststellung des Unterschiedes von Empfindung und Gefühl geraten, folgende Methode einzuschlagen, die man wohl die Methode der Ergänzung nennen könnte: man macht die Versuchsperson auf den Unterschied

aufmerksam, auf den es ankommt — aber nur in den allerallgemeinsten Zügen. Man sagt etwa, indem man die in Frage stehenden Erlebnisse erzeugt: Bemerken Sie, daß Lust und Unlust, Vergnügen und Trauer ganz andersartige Erlebnisse darstellen als Farben, Töne usw.? Wie würden Sie diesen Unterschied charakterisieren? Dadurch, daß die einzelnen Versuchspersonen diese Angaben ergänzen und genauer ausarbeiten, ist man imstande, seine eigenen Beobachtungen zu kontrollieren. Suggestionen sind bei dieser Methode gewiß nicht ausgeschlossen, man kann nur damit rechnen, daß jede solche Untersuchung von Arbeiten von anderen Ausgangspunkten her kontrolliert wird.

Die eben angegebene Methode schlug ich bei der Untersuchung des vorliegenden Problems ein. Ich machte die Versuchspersonen auf die verschiedenen Arten aufmerksam, wie man die Gefühlscharaktere innerlich erfassen kann, so wie ich diese Arten in der Selbstbeobachtung aufgefunden hatte, und ließ dann die Versuchspersonen angeben, ob sie diese Arten der Auffassung nachleben konnten und wie ihre Erlebnisse bei jeder dieser Arten beschaffen waren.

Eine weitere Kontrolle lag in folgendem. Es wird weiter noch davon zu sprechen sein, daß sich diese verschiedenen Arten, die Gefühlscharaktere zu erfassen, wiederfinden in der Art der Einstellung, wie sie verschiedene Kunstwerke der Malerei und der Poesie verlangen. Ob wirklich die Versuchsperson vollkommen die betreffende Art der Erfassung richtig auffaßte, ließ sich dadurch erweisen, daß man ihr charakteristische Proben solcher Kunstwerke vorlegte und sie fragte, welche Art der Erfassung diese Kunstwerke verlangen und auf Grund welcher Erlebnisse sie zu diesem Urteil gelangte.

Dabei lag der Nachdruck der Kontrolle nicht etwa darin, daß nun wirklich auch alle Versuchspersonen demselben Kunstwerke gegenüber auch dieselbe Einstellung einnahmen. Es stand nicht in Frage, ob die Versuchsperson einem Kunstwerk gegenüber die richtige oder die falsche Einstellung einnahm, sondern ob sie imstande war, die verschiedenen Einstellungen in ihrem Erleben zu entdecken und zu beschreiben.

Es wurden zum Zweck solcher Kontrolle den Versuchspersonen Reproduktionen von Landschaften von Rubens, Poussin, Graf Kalkreuth, Ruisdael, Richter vorgelegt und Gedichte von Goethe, Eichendorff, Lenau, Mörike, Droste-Hülshoff vorgelesen.

Als Untersuchungsobjekt für meine eigenen Analysen benutzte ich ein Landschaftsgemälde von Franz E. Hecht. Es stellt eine oberbayrische Landschaft dar: leicht gewelltes, wohl bebautes Hügelland, das sich weit hinein in die Ferne erstreckt. Der Himmel ist stark

bewölkt, ohne daß die gehäuften Wolken gerade auf Regen hindeuten müssen. Dagegen geben die Luft wie die dunkle Färbung der Gegend deutlich die Vorahnung kommenden Regens, eines Frühsommerregens, der nichts Gewitteriges an sich hat. So ist diese Landschaft von einem ausgesprochenen Stimmungsgehalt und wohl geeignet, als Objekt zur Untersuchung der Gefühlscharaktere zu dienen.

Welche möglichen Einstellungen ergeben sich gegenüber dieser Stimmung der Landschaft? Wie sind die verschiedenen Arten beschaffen, wie ich diese Stimmung auffassen kann?

Zunächst heben sich zwei Arten der Einstellung deutlich voneinander ab, die wir als die betrachtende und die aufnehmende Art der Einstellung voneinander scheiden können.

1. Die betrachtende Einstellung. Wenn man einer Versuchsperson in den früheren Versuchen die Aufgabe stellte, die Gefühlscharaktere der Farben zu beschreiben, und zwar nicht möglichst genau zu beschreiben, sondern nur diejenigen Eigenschaften anzugeben, die sich ohne weiteres aufdrängen, wie: heiter und düster, so wurde die Heiterkeit usw. aufgefaßt wie jeder andere Gegenstand auch, wie die Farbe selbst oder ihre Qualität. Man blickte auf die Heiterkeit hin, man betrachtete sie, man beschrieb sie. Sie war ein dem Ich Fremdes, wie es jeder Gegenstand ist, auf den ich hinblicke. Diese Haltung kann ich auch gegenüber dem Stimmungsgehalt der Landschaft einnehmen: ich kann auf ihn hinblicken. Er hebt sich dann ab von meinem eigenen Erleben, er steht mir als etwas Fremdes gegenüber.

2. Von der reinen Betrachtung unterscheidet sich die aufnehmende Einstellung. Es geschieht — und geschieht vor allem beim ästhetischen Genießen, aber auch sonst —, daß wir nicht einfach auf den Gefühlscharakter hinsehen, ihn betrachten, sondern daß wir uns in ihn versenken. Wir nehmen innerlich teil an ihm, wir versuchen, ihn in uns aufzunehmen, es besteht gleichsam die Scheidewand zwischen uns und dem Gefühlscharakter nicht mehr. Der Gefühlscharakter reicht irgendwie hinein in unser subjektives Erleben; er ist nicht einfach mehr Gegenstand der Betrachtung.

Die rein betrachtende Art der Einstellung ist in diesem Zusammenhang nicht von Interesse — sie steht der Stimmungseinfühlung und ihren Problemen so fern wie nur möglich —, so soll daher hier nur die aufnehmende Art der Einstellung einer eingehenderen Analyse unterzogen werden. Es ergab sich mir aus der Selbstbeobachtung — und die Beobachtungen der anderen Versuchspersonen bestätigten es —, daß es eine vierfache Einstellung gegenüber dem Gefühlscharakter einer Landschaft gibt. Es ist dabei zu betonen, daß diese Scheidungen in doppelter Weise Abstraktionen sind: einmal handelt

es sich bei jeder dieser Einstellungen um Grenzwerte, denen gegenüber die meisten Einstellungen der Wirklichkeit Mischzustände sind, so wie die Grundfarben Rot, Gelb, Grün usw. extreme Fälle sind, denen gegenüber die Farben der Außenwelt in den meisten Fällen Mischzustände darstellen, — und ferner hat jede tatsächliche Einstellung gegenüber einer Landschaft einen zeitlichen Verlauf, sie hat eine gewisse Dauer, während deren sie selten festgehalten wird, vielmehr kontinuierlich oder abrupt von der einen in die andere der vier Formen übergeht.

9.

Die gegenständliche Art aufnehmender Einstellung. Eine Angabe der Versuchspersonen bei den früheren Versuchen war damals zurückgestellt worden. Mehrere von ihnen fanden, daß wenn sie die Gefühlscharaktere der Farben möglichst exakt zu beschreiben sich bemühten, die Farbe ihnen doch nicht einfach fremd gegenüberstand wie irgendein beliebiger Gegenstand, sondern daß sie irgendeine Art der Einwirkung der Farbcharaktere auf ihr subjektives Erleben bemerkten, die sie jedoch nicht eigentlich als Gefühl bezeichnet wissen wollten. Es ist hier der Ort, auf diese Bemerkung zurückzukommen.

Man kann die Stimmung der Landschaft so betrachten, daß man sie sich zwar noch vollkommen als Fremdes gegenüberstellt; daß man alles Einzelne genau betrachtet, wie es ist; aber dennoch sich innerlich den Gefühlscharakteren nähert. Man öffnet weit das Bewußtsein, um die Gefühlscharaktere auf sich einwirken zu lassen; man verhält sich vollkommen innerlich passiv, um alles in sich aufzunehmen, was vom Gegenstand her einstrahlt. Es ist dann wie ein Fluidum, das vom Gegenstand her sich in mir ausbreitet. Aber dennoch bleibe ich rein betrachtend — hier bin ich, und dort ist der Gegenstand.

Man wird geneigt sein, diese Atmosphäre, die in mich vom Gefühlscharakter her einstrahlt, als Gefühl, als Stimmung zu bezeichnen. Mir scheint sie mit solchen Ausdrücken nicht richtig benannt. Man möge nur einmal ein solches echtes Gefühl der Heiterkeit vergleichen mit einer Einstrahlung von der Heiterkeit der Farbe in mein Bewußtsein, und man wird deutlich den Unterschied von einer Stimmung bemerken.

Diese Art der Einstellung wird sich bei Landschaften vor allem an den einzelnen Gegenstand halten: ich stelle mich bei ihr ein auf den Gefühlscharakter jedes einzelnen Gegenstandes in der Landschaft, bereit, seine Atmosphäre in mich aufzunehmen. Das Haus rechts im Vordergrund zeigt ein weiches Rotbraun — ich überlasse mich seinem Gefühlscharakter, lasse ihn in mir sich ausbreiten —, dann nehme ich den Hügel wahr und seine frischen Charaktere. Natürlich ändert es

prinzipiell nichts, wenn ich auch den Gesamtcharakter der Landschaft in solcher Einstellung auffasse, aber das Natürlichere wird es sein, bei solcher Einstellung einen Gegenstand nach dem anderen aufzufassen.

Wenn so auch bei dieser Art der Aufnahme das Einzelne, der einzelne Gegenstand der gegebene Ausgangspunkt der Betrachtung ist, so bleiben diese einzelnen Gegenstände doch in der Auffassung nicht als einzelne bestehen, sie schließen sich in ihren Gefühlscharakteren zur Einheit des Gesamtcharakters, der Gesamtstimmung zusammen, die gesamte Landschaft wird in ihrem einheitlichen Charakter erfaßt. Aber die Selbständigkeit des einzelnen Gegenstandes mit seinem Gefühlscharakter wird hierdurch nicht gestört — das Einzelne behält, da es als Einzelnes aufgefaßt wird, doch seine Eigenart gegenüber dem Ganzen.

Wir sahen zunächst den Gegenstand, die Landschaft mit ihren Gefühlscharakteren als etwas Gegebenes an und wollten versuchen, die verschiedenen Arten möglicher Einstellung ihr gegenüber kennen zu lernen. Der Gegenstand war hierbei das Indifferente, das sich jeder Art von Einstellung gleichmäßig fügt. Aber es gibt Gegenstände, die nicht jeder beliebigen Einstellung gegenüber indifferent sind, sondern die eine bestimmte Art der Einstellung verlangen, die Gegenstände der Kunst. Soweit Kunst unter den Begriff der Abbildung fällt, ist sie doch nicht schlechtweg Abbildung, sondern Gestaltung, auswählende Abbildung. Und da diese Abbildung, diese Auswahl aus einer bestimmten Einstellung heraus zustande gekommen ist, so verlangt sie auch wiederum dieselbe Art der Einstellung, um richtig erfaßt zu werden.

Man wird allen Werken der Kunst unrecht tun, wenn man sie aus einer inhomogenen Einstellung heraus betrachtet, wenn man ihnen diejenige Art der Einstellung vorenthält, die sie verlangen. Der Streit zwischen neuen und alten Richtungen in der Kunst ist in manchen Punkten nichts anderes als ein Streit der Einstellungen — und wer seine Einstellung nicht aufgeben will, wird schon aus diesem Grunde die Werke anderer Kunstrichtungen mit einem falschen Maßstab messen.

Wir haben es hier nicht mit dem Problem der Einstellung im allgemeinen zu tun, das sich z. B. auch auf die Einstellung gegenüber den einzelnen Stilen erstrecken würde, sondern mit dem Problem der Einstellungen gegenüber den Gefühlscharakteren der Landschaft. Welche Kunstrichtung wird der rein gegenständlichen Einstellung entsprechen? Offenbar diejenige, die entstanden ist, indem man passiv sich den Einwirkungen jedes einzelnen Gegenstandes überließ, ohne etwas aus eigenem hinzuzutun, — soweit das überhaupt möglich ist. Es werden die realistischen und naturalistischen Landschaftsdarstellungen sein, die

dieser Art der Einstellung gemäß sind. Ein großer Teil der modernen Landschaftsmalerei ist nur von solch realistischer Einstellung aus zu verstehen. Jedes einzelne Ding soll in seinem eigenen Gefühlscharakter aufgenommen werden — rein passiv. Wenn man in den Anfangstagen unserer realistischen Malerei das Wort Ruskins, daß jedes Ding seine eigenen Schönheiten habe — ein Wort, das freilich von Ruskin weit idealistischer gemeint war —, aufgriff und leidenschaftlich zum Schlachtruf erhob, so verlangt diese Bewegung die rein hingebende Aufnahme der Charaktere des einzelnen Gegenstandes [1]). Wer von den anderen Arten der Betrachtung herkommt, wird vielleicht in den Gefühlscharakteren eines Schutthaufens oder einer Brandmauer nichts erblicken, das der Mühe wert wäre, aufgenommen zu werden. Wer die Gegenstände sprechen läßt und sich rein ihrer besonderen Atmosphäre hingibt, wird versuchen, ihnen nahe zu kommen, indem er abwartet, was sie ihm zu sagen haben.

In der Literatur wird die gleiche Einstellung sich ähnlich äußern. Sie wird einfach beschreiben, was vorhanden ist, ausführlich und minutiös, und rein dadurch eine bestimmte Atmosphäre der Gegenstände mitteilen. Als Beispiel solcher Erzählungsweise sei eine Stelle aus Niels Lyhne angeführt: »Die Sonne ging gerade auf und warf einen rötlichen Schein auf die weißen Rouleaux, während das Morgenlicht, das an der Seite der Gardine hereinfiel, noch blau war und den Schatten zwischen den weißen Falten des Bettes .... ebenfalls blau machte.«

Hier ist alles gegenständlich; kein Wort, das eine bestimmte Stimmung ausdrückte; und was an Gefühlscharakteren in dieser Schilderung darinsteckt, das kommt vom Objekt her, das ist eingeschlossen in den Farben und dem Morgenlicht und den Gegenständen.

In der Lyrik wird man relativ selten vollkommen rein diese Art der Stimmungsschilderung der Gegenstände finden. Einmal liegt schon in Rhythmus und Versmaß ein unrealistisches Prinzip, und fernerhin wird die Knappheit der Darstellung, deren sich die poetisch-lyrische Form befleißigt, darauf hindrängen, nicht gleichmäßig die Eigenschaften der Gegenstände nebeneinanderzustellen, sondern einzelne besonders stimmunggebende herauszugreifen, also nicht mehr rein den Gegenstand als solchen unparteiisch sprechen zu lassen. Selbst die naturalistische Lyrik der neunziger Jahre ist in ihren Landschaftsschilderungen nur in Ausnahmefällen wirklich rein gegenständlich geblieben.

[1]) Es ist selbstverständlich, daß hiermit nicht etwa eine Formel für die realistische Bewegung aufgestellt werden soll; es ist überhaupt zu beachten, daß alle unsere Betrachtungen nur eine Seite am Aufnahmeerlebnis herausgreifen wollen, keineswegs an eine erschöpfende Analyse denken.



10.

In anderer Weise erfaßt die zweite Art der aufnehmenden Betrachtungsweise, die stellungnehmende Einstellung, den Gegenstand. Sie teilt mit der ersten Art, daß jeder Gegenstand vorzugsweise als einzelner zu seinem Rechte kommt, daß die Gefühlscharaktere jedes einzelnen Gegenstandes erfaßt werden. Aber dennoch geschieht dies Erfassen in ganz anderer Weise. War im ersten Fall die Einstellung rein passiv, so trägt sie einen aktiven Charakter bei der stellungnehmenden Betrachtungsweise. Die Landschaft, die ich betrachte, hat einen bestimmten Gesamtcharakter: des Gedrückten, des Dumpfen. Das erste Hinschauen, der erste Blick schon zeigt mir diesen Gesamtcharakter, und so erhalte ich von diesem ersten Blick aus eine bestimmte Einstellung gegenüber jedem Einzelnen — eine ganz andere Art der Einstellung, als sich mir ergibt, wenn die Landschaft einen lieblichen oder heiteren Gesamtcharakter trägt. Das Einzelne wird unter dieser Einstellung heraus betrachtet, und es muß sich ihr fügen, wenn es nicht herausfallen soll aus der Gesamtstimmung. Es tritt hier jene oben erwähnte Wechselwirkung ein zwischen mir und den Gegenständen. Der Gesamtcharakter der Landschaft veranlaßt mich zu einer bestimmt gerichteten Einstellung gegenüber den Gegenständen, die ihrerseits wieder den Gesamtcharakter bestimmen. Denselben Gefühlscharakter, auf den ich eingestellt bin, denselben Gefühlscharakter zeigen auch die Gegenstände.

Daraus ergibt sich auch die Eigenart des Erlebnisses gegenüber der ersten Art der Einstellung: es ist nicht mehr ein einfaches Überstrahlen des Gefühlscharakters auf mich. In mir selbst muß irgend etwas von der Gedrücktheit, der Dumpfheit auftauchen. Ich muß mit solchen Augen die Dinge betrachten, damit sie mir in dieser dumpfen und gedrückten Beleuchtung erscheinen. So wird auch nicht mehr diese scharfe Trennung zwischen dem Gefühlscharakter und meinem Erleben bestehen, obwohl der Gefühlscharakter deutlich als etwas Objektives erfaßt wird.

In der Kunst wird es das Moment der Darstellung sein, das dem aktiven Moment in der stellungnehmenden Einstellung entspricht. Eine Landschaft von Ludwig Richter ist nicht nur deshalb lieblich und anmutig, weil das Dargestellte lieblich und anmutig ist, weil liebliche Blumen und fröhliche Menschen, anmutige Hügel und spielende Kinder dargestellt sind, sondern auch, weil das alles lieblich und anmutig dargestellt ist. Es ist nicht nur der Gefühlscharakter der Dinge wiedergegeben, so wie er wirklich ist, realistisch und teilnahmslos, sondern es ist all das an den Dingen hervorgehoben und betont, was von

einer bestimmten Einstellung aus an ihnen gesehen wird und wie es an ihnen gesehen wird. Es ist der heitere Gefühlston mit dargestellt — und nur wer eine Richtersche Landschaft in solcher Einstellung betrachtet, wird seine Freude an ihr haben. Jeder einzelne Gegenstand ist mit solcher wohlwollenden Liebe gesehen — und wir dürfen uns nicht rein passiv verhalten, sondern wir müssen, durch einen flüchtigen Überblick zunächst angeregt, jedem einzelnen Gegenstand in dieser richtigen Einstellung entgegenkommen.

Das zeigt sich z. B. auch darin, daß Gegenstände, die ihrer Natur nach eigentlich einen ganz anderen Charakter tragen, bei der stellungnehmenden Einstellung der gesamten Stimmung sich fügen müssen. Die unheilbringenden Geister auf den Bildern Schwinds sind nicht realistisch dargestellte Geister von unerbittlicher Unheimlichkeit — sondern die liebenswürdige Märchenstimmung des ganzen Bildes teilt sich auch der Darstellung solcher Unholde mit. Sie sind auf einen anderen ungefährlicheren Ton gestimmt, als es Geister wären, die uns im Leben begegneten.

In der Literatur wird dieser Art der Einstellung diejenige Art der Schilderung entsprechen, die zwar einerseits die Dinge beschreibt, wie sie sind, dennoch aber dabei an ihnen irgendeine bestimmte Stimmung betont. Sie wird schon in der Schilderung des Einzelnen die Gesamtstimmung durchklingen lassen, die dem Ganzen zukommt. Es ist eine Art der Landschaftsschilderung, wie sie die moderne Lyrik in manchen ihrer Richtungen pflegt. Sie liebt es, objektiv zu schildern, aber in der Art, *wie* es gegeben, *wie* es geschildert ist, liegt die Gesamtstimmung eingeschlossen, sie ist nicht erst das Produkt aus den Gefühlscharakteren der einzelnen Gegenstände.

Ich führe als Beispiel eine Landschaftsschilderung aus Dehmels »Zwei Menschen« an:

> Und es liegt ein Strom im Tal und Nebel steigen;
> der Strom glänzt gläsern und scheint still zu stehn.
> Aus grüner Dämmrung dehnen und verzweigen
> die Wälder sich zu hundert blauen Höhn.
> Ein dunkles Schloß wiegt zwischen seinen Giebeln
> den großen goldnen Mond; zwei Fenster glühn.
> Und drunter winden sich an Rebenhügeln
> die Lichter kleiner Städte hin.

Auch hier ist, wie bei Jacobsen, mit keinem Wort eine bestimmte Stimmung ausdrücklich betont; aus lauter gegenständlichen Beschreibungen baut sich ein Bild auf. Aber wenn im früheren Beispiel auch wirklich nichts vorhanden war, als was der Gegenstand mit seinen Gefühlscharakteren gab, wenn dort nur die reine Zuständlichkeit wirkte — so ist hier trotz der gegenständlichen Schilderung Partei



genommen für eine bestimmte weiche Stimmung, die sich schon in dem Versmaß, wie in der Wahl der Worte verrät.

Gemeinsam ist so der ersten und zweiten Art der Einstellung das objektive Interesse am Gegenstand. Aber während sich die erste Einstellung ganz und gar passiv dem Gegenstand überläßt, wird hier der einzelne Gegenstand von einer bestimmten Einstellung her aufgefaßt.

11.

Den beiden ersten Arten aufnehmender Einstellung war gemeinsam, daß sie den einzelnen Gegenstand in seinem Gefühlscharakter beachteten. Wenn auch die zweite Art zunächst von der Gesamtstimmung angeregt wurde zu einer bestimmten Art der Einstellung, so lag doch das Interesse bei den einzelnen Gegenständen und seinen Gesamtcharakteren.

Die dritte Art der Einstellung, die sentimentalische, hat gar kein Interesse mehr am einzelnen Gegenstand. Es kommt ihr überhaupt nicht so sehr darauf an, die Landschaft als Gegenstand zu erfassen, sondern vielmehr den Stimmungsgehalt der Landschaft in sich wiederklingen zu lassen. Man betrachtet dann gar nicht mehr das Einzelne der Landschaft — man hält sich an ihren Gesamtcharakter. Man sucht möglichst die Stimmung der Landschaft im eigenen Bewußtsein zu erzeugen. Gewiß wird das nicht möglich sein, ohne auch das Einzelne nebenbei zu beachten, aber diese Beachtung wird nie Hauptsache werden. Hauptsache bleibt für mich meine eigene Stimmung, die sich beim Anblick der Landschaft herausbildet. Dem Gegenstand kommt in erster Linie die Bedeutung zu, stimmunggebend zu wirken — nicht so sehr, dieser oder jener Gegenstand zu sein. Damit ist noch in höherem Maße als bei den früheren Fällen die Schranke zwischen meinem Erleben und dem Gefühlscharakter des Gegenstandes gefallen. Gefühlscharakter und Erleben fließen ineinander über, und die Objektivität des Gefühlscharakters wird durch die Subjektivität meiner Stimmung aufgesogen. Der Gegenstand bietet nur den Ausgangspunkt und Anhaltspunkt für meine Stimmung.

Gemeinsam mit der ersten Art der Einstellung ist dieser Art die Passivität des Bewußtseins: ich lasse mich einfach von der Stimmung überwältigen, wie sie mir der Gegenstand bringt, ohne mich für seine Einzelheiten zu interessieren. Vielleicht am deutlichsten wird dies bei Naturstimmungen, die unversehens Besitz ergreifen, und die man in sich hineinzieht. Man tritt aus dem Zimmer in einer klaren Nacht in den Garten, oder es breitet sich bei einer Wegbiegung plötzlich eine weite liebliche Landschaft aus. Das Einzelne wird hier zur gleich-

gültigen Nebensache, ich ziehe nur die Stimmung in mich ein, sie ergreift mich und füllt mich aus.

So kommt hier die Wirkungstheorie zu einem gewissen Recht: der Gegenstand wird nicht wie bei den beiden ersten Einstellungen in seinem Gefühlscharakter erfaßt, sondern er ist dasjenige, das eine bestimmte Stimmung auslöst, die ihrerseits wieder den Gegenstand umkleidet.

In der Kunst werden sich gewiß die meisten Landschaftsbilder in dieser Weise betrachten lassen, so daß man in erster Linie das Stimmungsmäßige in sich wirken läßt. Ob man freilich bei dieser Art der Betrachtung ihrem künstlerischen Gehalt gerecht wird, ist eine Frage, die uns hier nicht zu beschäftigen hat. Aber es gibt Gemälde genug, viele Bilder von Whistler etwa, die gerade diese Art der Einstellung verlangen, Bilder, die gar nicht eine Einzelheit des Gegenstandes wiedergeben wollen, sondern eine bestimmte Stimmung — eine Nebelstimmung etwa —, bei denen das Einzelne gleichgültig ist, und die Erzeugung der Gesamtstimmung das Wesentliche. Nicht auf die Deutlichkeit des Erfassens des Gegenstandes kommt es hier an, sondern auf die Deutlichkeit der Stimmung.

In der Literatur wendet sich vor allem die Lyrik an solche Art der Einstellung. Sehr viele, wenn nicht die meisten lyrischen Landschaftsschilderungen suchen nicht zunächst ein Bild zu geben und in ihm eine bestimmte Stimmung, wie es in den zitierten Versen Dehmels der Fall ist, sondern die Worte und die anschaulichen Vorstellungen (soweit es überhaupt zu solchen kommt) dienen nur dazu, eine bestimmte Stimmung zu erwecken. Da solche Stimmung jedoch auch schon durch undeutlich erlebte Gegenstände erzeugt werden kann — vielleicht sicherer noch als durch bestimmte und konkrete Worte —, so ist es diese Einstellung, die der lyrische Dilettantismus bevorzugt. Es ist schwer, ein klares Bild durch Worte vor Augen zu stellen, aber wenn es nur auf die Stimmung ankommt, so genügen konventionelle Worte und konventionelle Versmaße mit ihrem Stimmungsgehalt, um eine gewisse Wirkung zu tun. Waldesrauschen und Blumenduft, milde Luft und Vogelsang gehören zu solchen stimmunggebenden Requisiten.

Freilich damit, daß diese Einstellung von Dilettanten mißbraucht wird, ist sie noch keineswegs als eine an sich dilettantische gekennzeichnet. Auch die tiefsten lyrischen Schilderungen versuchen diese Stimmunggebung. Nur daß sie nicht, wie es der Dilettantismus tut, Allgemeinheit der Stimmung mit Unbestimmtheit verwechseln. Sie geben gewiß keine Einzelheiten der Landschaft, sie greifen nur so viel heraus, als nötig ist, um Stimmung zu erzeugen, aber sie wählen diese

Worte so konkret, daß auch die Stimmung eine konkrete und bestimmte wird.

So wird etwa die erste Strophe von: »Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn?« im wesentlichen hierhergehören. Es ist keine bestimmte einzelne Landschaft in dieser ersten Strophe gezeichnet, es ist nur so viel an Bildern gegeben, daß die bestimmt geartete Stimmung der italienischen Landschaft zustande kommt. Erst die zweite Strophe gibt auch das Gegenständliche konkreter, nicht nur die Stimmung.

Dies Mignonlied steht wohl fast noch an der Grenze der zweiten und der dritten Einstellung. Deutlich tritt dagegen etwa die dritte Einstellung zutage in Goethes Gedicht »Frühzeitiger Frühling«, das beginnt:

»Tage der Wonne, Kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne Hügel und Wald?
Reichlicher fließen Bächlein zumal.
Sind es die Wiesen? Ist es das Tal?« usw.

Die Art der Einstellung, die dieses Gedicht verlangt, wird vollkommen deutlich am Gegensatz zu den Versen Dehmels — dort ein ausgeführtes konkretes Bild, bei Goethe das Gegenständliche nur ganz unbestimmt, Wiese, Berg und Tal, nur eingeflochten, um zu einer bestimmten Stimmung anzuregen. Novalis hat wohl das Extrem solcher Einstellung nach der klanglichen Seite formuliert, wenn er sagt, es ließen sich Gedichte denken, »die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich«.

12.

Die Stellung des Ich zum Gefühlscharakter und zum Gegenstand hatte sich in den verschiedenen Fällen als stets wechselnd ergeben. In der reinen Betrachtung zeigte das Ich eine völlige Fremdheit vom Gefühlscharakter, ein völliges Fernstehen, so fern, wie von irgendeinem beliebigen anderen Gegenstand der Außenwelt. — In der ersten, der gegenständlichen Art der Aufnahme strahlte der Gefühlscharakter in ein völlig passives Ich hinein und hob so die absolute Trennung auf, die zwischen dem Erleben und dem Gefühlscharakter bestand. In der stellungnehmenden Einstellung stimmte die Art der Einstellung überein mit dem Gefühlscharakter der Gegenstände, und der Gegenstand erhielt so eine stärkere Ichnähe als in den beiden anderen Fällen. Bei der sentimentalischen Einstellung endlich lag der Nachdruck überhaupt nicht mehr auf dem Erfassen des Gegenstandes, sondern auf der eigenen Stimmung, die alles, was ihr am Gegenstande

homogen war, das rein Charaktermäßige, in sich aufnahm, das rein Gegenständliche aber möglichst unbeachtet ließ.

Aber noch eine andere Art der Stellung des Ich zu den Gefühlscharakteren der Gegenstände ist möglich. Es ist denkbar, daß nicht die Fernheit des Ich und der Gegenstände besteht, daß aber auch nicht das Ich die Gefühlscharaktere zu sich ins eigene Erleben hineinnimmt, sondern umgekehrt: ich versenke mich in die Gegenstände, lebe mich in sie ein. Ich kann die Landschaft, die ich als Versuchsobjekt benutzte, betrachten, indem ich mich in sie einlebe, in sie einfühle, indem ich eins werde mit dem Gegenstand, indem gleichsam mein Ich hinüberwandert in den Gegenstand, sich einfühlt in seinen Stimmungsgehalt.

Das sind zunächst bildliche Ausdrucksweisen, die sich jedem aufdrängen werden, der nach Worten sucht für die angegebenen Erlebnisse. Aber: ein Ich »wandert« nicht und kann ebensowenig in vollem Sinn mit einem Gegenstand eins werden — wir müssen untersuchen, was ohne Bild in der Selbstbeobachtung sich als der Sinn solcher Ausdrücke ergibt. Die Selbstbeobachtung zeigt, daß das Einswerden nicht allzuwörtlich zu nehmen ist; es besteht für mein Bewußtsein der Gegensatz zwischen Ich und Nichtich im allgemeinen ruhig weiter. Dennoch weist die bildliche Ausdrucksweise auf bestimmte Tatsachen hin.

Es existiert in der Selbstbeobachtung eine gewisse Verwandtschaft dieser einfühlenden Art der Einstellung mit der sentimentalischen Art: für beide liegt der Nachdruck nicht so sehr auf dem Gegenständlichen, als auf der Seite des Erlebens, der Seite der Stimmung. Aber der Unterschied wird sofort deutlich. Der Gegenstand ist hier nicht mehr wie bei der sentimentalischen Einstellung der relativ gleichgültige Ausgangspunkt der Stimmung; vielmehr wird das Verhältnis von Ich und Gegenstand ein prinzipiell anderes. Ich finde zunächst einen bestimmten Gefühlscharakter als Stimmung der Landschaft vor. Aber dieser Gefühlscharakter bleibt nicht rein objektiv; vielmehr erregt der Gegenstand eine Stimmung in mir, die ich als vom Gegenstand herkommend erlebe. Zugleich aber entsteht in mir die Tendenz, diese Stimmung von mir aus nachzuleben, spontan aus mir zu erzeugen. Es ist zu betonen: nicht nur einfach zu erleben, sondern nachzuerleben und mitzuerleben. In diesem Nachleben liegt einesteils, daß es sich nicht um getrennte Erlebnisse handelt — die vom Gegenstand ausgehende Atmosphäre und Stimmung und die von mir spontan erzeugte sind nur ein einziges Erlebnis. Dieselbe eine Stimmung geht von zwei verschiedenen Enden aus. Sie gehört dem Gegenstand zu — und sie stammt aus der Spontaneität des Ich. Ich und Gegenstand

sind nicht eins für mein Erleben; sie sind nur zusammengewachsen in der gemeinschaftlichen Stimmung, die ich dem Gegenstand spontan nachlebe. Aber in dem »Miterleben« liegt weiter, daß die Stimmung für mein Bewußtsein nicht einfach da ist, sondern daß ein besonderes Bewußtsein vorhanden ist, daß ich die Stimmung nicht nur selbst erlebe, sondern miterlebe und nacherlebe. Sie ist daher nicht einfach als Stimmung schlechtweg, sondern das Bewußtsein ist mit ihr verknüpft, daß sie nachgelebte Stimmung ist. So liegt in der Gemeinsamkeit der Stimmung und im Miterleben das Moment der Annäherung von Ich und Gegenstand gegeben.

Auch woher die bildliche Ausdrucksweise kommt, es scheine, als ob ich mich in den Gegenstand auflöse, und nicht, als ob der Gegenstand sich in mich auflöse — zeigt die Selbstbeobachtung ohne weiteres. Die Stimmung, die vom Gegenstande ausgeht, ist die unmittelbare, ohne mein Zutun vorgefundene, ist die feste und unveränderliche. Das Nachleben der Gegenstandsstimmung ist von dem Bewußtsein der Aktivität begleitet; es bedarf stets erneuten Impulses, diese Stimmung auch spontan zu erzeugen und, indem man sie erzeugt, doch als etwas, das zugleich auch vom Gegenstande ausgeht, zu erleben, sie dem Gegenstand nachzuleben. Damit wird diese Aktivität als ein Hinstreben zu dem Gegenstand empfunden.

So erscheint der Gegenstand als das Feste, und das Ich auf Grund dieses Strebengefühls als das Wandernde, als dasjenige, das sich in dem Gegenstand auszubreiten und in ihm aufzulösen sucht.

Wir können also nach dem bisher Festgestellten als deskriptive Momente der einfühlenden Einstellung angeben: das Betontsein des Stimmungsmäßigen gegenüber dem Gegenständlichen; das Bewußtsein, daß das Erleben der Stimmung ein Nachleben der Gegenstandsstimmung durch das Ich ist; das Gefühl der Spontaneität des Ich in dieser Stimmung; das Gefühl des aktiven Hinstrebens zum Gegenstand; das Gefühl des Sichanschmiegens des Ich an den Gegenstand.

Aus dem Gefühl des Hinstrebens nach dem Gegenstande erklärt sich ein weiterer Zug, der sich leicht mit der einfühlenden Einstellung verbindet: das Gefühl der Sehnsucht, jenes romantisch unbestimmte Sehnen, das sich irgendwie seinen Gegenstand sucht — als Sehnen in die Weite sich kristallisiert, als Sehnsucht nach einem geliebten Wesen, nach einer fernen Zeit oder nach einem tiefen Erlebnis. In jedem Gefühl der Sehnsucht steckt solches Hinstreben, und es ist daher wohl begreiflich, daß dort, wo das Hinstreben vorhanden ist, es sich leicht zum Gefühl der Sehnsucht steigert.

Und wie das Hinstreben zur Sehnsucht, so erweitert sich das An-

schmiegen des Ich an den Gegenstand zum Gefühl des Einsseins mit der Natur.

Denn je mehr im Bewußtsein des Nachlebens das »Nach« zurücktritt, je mehr in den Vordergrund tritt, daß ich dasselbe erlebe, was auch der Landschaft, dem Gegenstand zukommt, desto mehr wird das Bewußtsein der Verschiedenheit von Ich und Gegenstand schwinden können, und es wird dann aus dem Nachleben ein Mitleben und endlich ein Erleben der Gegenstandsstimmung. So wird dann das Nachleben als ein Sichauflösen des Ich in den Gegenstand aufgefaßt. Es entsteht so der gefühlsmäßige Untergrund alles dessen, was zur Identitätslehre von Ich und Gegenstand hinführt und sie der romantisch-einfühlenden Einstellung so sympathisch macht.

Und endlich tritt zu dem Gefühl der Einheit mit dem Gegenstand auch das Gefühl der Einheit mit der gesamten Natur, nicht nur mit dem einzelnen Gegenstand. Es kommt hier freilich noch ein weiteres Erlebnis hinzu, das sich oft verbunden findet mit dem inneren Hinstreben nach dem Gegenstand: das Erlebnis der Ausweitung des Ich. Indem das Ich die Stimmung des Gegenstandes nachzuleben sucht, indem es nach dem Gegenstande hinstrebt, entsteht das Gefühl, als ob das Ich sich in diesem Hinstreben ausweite — ein Gefühl des innerlichen Sichausdehnens.

Wie sich so das Gefühl des Hinstrebens erweitert zur Sehnsucht, wie das Gefühl der Auflösung des Ich sich metaphysisch-romantisch umdeutet in die Lehre von der Identität des Ich und des Gegenstandes, so das Gefühl der innerlichen Ausweitung in den romantischen Pantheismus.

Deutlich finden sich alle diese Züge der einfühlenden Einstellung, für die sich natürlich in der romantischen Literatur eine Unzahl von Belegen angeben ließe, vereinigt in einer Stelle am Anfang von Goethes Werther:

»Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen ... wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält — mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn, wie die Gestalt eines Geliebten; dann sehne ich mich oft und denke: ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm

in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!«

Alle Züge finden sich hier vereint: die Auflösung des Ich in den Gegenstand, das Allgefühl, die Sehnsucht, der Pantheismus in seiner Verwandtschaft mit der Identitätslehre.

Aber noch ist in dieser einfühlenden Einstellung eine doppelte Weise des Sicheinlebens möglich. Das Ich lebt die Stimmung des Gegenstandes mit. Das kann geschehen, indem das Ich rein passiv diejenige Stimmung in sich aufnimmt und nachlebt, die ihm der Gegenstand bringt, indem das Ich sich von der Stimmung des Gegenstandes tragen läßt, sich ihr hingibt, in sie sich einlebt. Die Landschaft ist ihrem Charakter nach düster und traurig — und ich überlasse mich dieser Düsterkeit und fühle mich in sie ein. Es ist objektiv bedingte Einfühlung — das Objekt ist der Führer, ich folge ihm und lasse meine Stimmung eins werden mit der des Objektes.

Aber es ist noch eine zweite Art der Einfühlung möglich, die subjektiv bedingte. Daß ich und das Objekt die gleiche Stimmung haben, braucht nicht daher zu rühren, daß ich der Stimmung des Objektes nachgehe, sondern daß das Objekt meine Stimmung annimmt. Ich gehe mit einer bestimmt gearteten Stimmung an die Objekte heran, und indem ich mich in solcher Stimmung in die Objekte einlebe, heben sich im Objekt nur diejenigen Seiten heraus, die meiner eigenen, schon vorhandenen Stimmung entsprechen. Nachlebend finde ich nicht den Gegenstand wieder in mir, sondern ich finde meine Erlebnisse wieder im Gegenstand. Der Weltschmerz Byrons, die Schwermut Heines und Lenaus Melancholie wird von diesen Dichtern wieder entdeckt in der Natur.

Wenn Lenau im Gedicht »Vergangenheit« dichtet:

Leichte Abendwölkchen schweben
Hier im sanften Mondenglanz,
Und aus leichten Rosen weben
Sie dem toten Tag den Kranz.
Friedhof der entschlafnen Tage,
Schweigende Vergangenheit!
Du begräbst des Herzens Klage,
Ach, und seine Seligkeit!

so ist in dieser friedlichen Abendstimmung nur herausgelesen und herausgesehen, daß sie dem Tag den Totenkranz windet. Das ist subjektive Natureinfühlung — es ist nicht mehr eine Hingabe an die Natur selbst, sondern ein Wiederfinden dessen, was die eigene Stimmung dem Gegenstande leiht. Damit vergleiche man als Beispiel die objektive Natureinfühlung in Uhlands »Frühlingsglaube«:

Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
Sie schaffen an allen Enden.
O frischer Duft, o neuer Klang,
Nun armes Herze sei nicht bang,
Nun muß sich alles, alles wenden.

Hier ist es meine Stimmung, die aus der Natur heraus stammt — ich lebe die Stimmung der Natur nach.

Noch stärker als zwischen den übrigen Einstellungen vermischt sich die Grenze zwischen der dritten und der vierten Einstellung. Es liegt so ganz im subjektiven Erleben begründet, ob man den Gegenstand einfach stimmunggebend auf sich wirken lassen oder ob man sich einfühlend zu ihm verhalten will, daß auch der Hinweis durch die Kunstwerke nicht ganz eindeutig ist. In der bildenden Kunst wird die Trennung der beiden Einstellungen überhaupt nicht mehr durch das Kunstwerk selbst bestimmt sein, sondern ganz im subjektiven Erleben ruhen. Eine Landschaft kann gewiß realistischer oder weniger realistisch, gegenständlich oder stellungnehmend wiedergegeben sein, mag mehr den Gegenstand oder mehr die Stimmung betonen — das liegt alles noch im Bereich der objektiven Darstellung; aber wie die Stimmung aufgenommen werden soll, das vermag nicht durch die Mittel bildnerischer Darstellung vorgeschrieben zu werden. Das ist anders auf dem Gebiet der Literatur. Sie kann die Reaktion des Subjekts auf die Natur und ihre Stimmung mit einbeziehen in ihre Schilderung, wie es z. B. in der angeführten Stelle des Werther geschieht. Aber selbst wo diese Reaktion des Subjekts nicht ganz deutlich in Worten ausgesprochen ist, ergibt sich doch aus der Art, wie die subjektive Stimmung in die Schilderung hineingezogen ist, der Unterschied der dritten und vierten Art der Einstellung. In Goethes Frühlingsgedicht einfach stimmungsmäßige Reaktion auf die ziemlich unbestimmt gehaltenen Worte, bei Uhland, in dem »Nun muß sich alles, alles wenden« eine Steigerung der Stimmungsreaktion ins Allgemeine, ins Symbolische, wie sie nur der einfühlenden Stimmung möglich ist. Denn das ist eben der charakteristische Unterschied: bei der sentimentalischen Einstellung geht das Ich auf in seiner Stimmung, bei der einfühlenden in der Stimmung des Gegenstandes.

13.

Es ist kein Zufall, daß die Romantik der Ausgangspunkt der Einfühlungslehre wurde. Denn es ist vor allem die romantische Einstellung, die wir hier beschrieben haben. Wenn man die Stellen betrachtet, die in Sterns trefflichem Aufsatz über Einfühlung und Assoziation oder

bei Biese oder in anderen Schriften, die sich mit diesem Problem beschäftigen, aus den Romantikern angeführt sind, als Beleg für die romantische Einfühlung, so trifft man immer wieder auf die einfühlende Einstellung. Dagegen klingen die Gedanken der theoretischen Einfühlungslehre nur von fern her in der Romantik an. Gedanken wie die, daß alles fremde Gefühl nur aus mir stamme, haben in der Romantik nur die Bedeutung eines gefühlsmäßigen Einsseins mit dem Fremden, sind nicht eine theoretische Einsicht, daß alle Gefühle eigentlich Ichgefühle seien usw.

So mag die Theorie der Einfühlung vollkommen im Rechte sein, wenn sie die Gedanken der beschreibenden Einfühlung erweitert in Erklärungsbegriffen, die auch da ihre Anwendung finden, wo von dem Erlebnis der Einfühlung nichts mehr zu entdecken ist. Uns hier kam es nicht auf solche theoretische Grundlegung an. Wir wollten einzig den Erlebnissen nachspüren und jeden Erklärungsbegriff, sei er auch so selbstverständlich wie der der Assoziation, in unseren Analysen vermeiden. Da stellte es sich denn heraus, daß es ein eigenartiges Erlebnis ist, das wir als Stimmung der Landschaft bezeichnen. Wir nannten es »Gefühlscharakter«, und wir sahen, daß es eine Reihe von Möglichkeiten gibt, wie wir solche Gefühlscharaktere erfassen können. Wir fanden, daß die einfühlende Einstellung nur eine unter dieser Reihe von Möglichkeiten ist; ob sie ästhetisch die wichtigste ist, ob sie, wie die Einfühlungslehre will, die einzige ist, die den Anspruch darauf macht, ästhetisch genannt zu werden, das zu erörtern lag außerhalb unserer Aufgabe. Nicht einmal danach fragten wir, wie nun eigentlich im Erleben der Genuß beschaffen ist, je nachdem ich die Charaktere der Landschaft in dieser oder jener Weise erfasse — einzig die Art des Erfassens der Gefühlscharaktere wurde an dem Erlebnis herausgegriffen.

Es kam uns darauf an, gegenüber allen Versuchen, die Einfühlung bei Landschaften als einen rein theoretischen Begriff hinzustellen, den man ablehnen oder annehmen kann, zu zeigen, daß wirklich im Erleben sich diese Art der Einstellung findet, und daß es keine Widerlegung dieser Behauptung bedeutet, wenn man noch andere Arten des Erfassens der Stimmung von Landschaften aufzeigt.

Es ist klar, wieso die einfühlende Einstellung gar so oft übersehen werden konnte: weil es eben einer besonderen Umstellung bedarf, um sie zu entdecken, wenn man von anderen Arten der Einstellung herkommt. Betrachtende, gegenständliche und stellungnehmende Einstellung haben gemeinsam, daß sie sich für den Gegenstand interessieren; sie erfassen daher vorzugsweise das, was am Gegenstand vorhanden ist: den Gefühlscharakter. Die sentimentalische Einstellung

ist innerlich auf die Stimmung gerichtet. Aber die einfühlende Einstellung bedarf eines ganz neuen Verhältnisses zur Stimmung. Die Stimmung ist bei ihr weder in der Form des Gefühlscharakters am Gegenstand vertreten, noch als Wirkung des Gegenstandes auf mich, sondern sie wird als meine Stimmung, und doch auch dem Gegenstand zukommend, erfaßt. Die Landschaft erscheint nicht eigentlich belebt, so wie ein fremder Mensch für mich belebt ist, aber dennoch wird meine Stimmung als ein Nachleben, ein Mitleben der Landschaftsstimmung erfaßt. Von einem selbständigen Gefühlscharakter, der neben meinem Icherleben steht und in einer gewissen Gegensätzlichkeit, ist beim Höhepunkt der Einfühlung nichts mehr zu entdecken. Es ist der diametrale Gegensatz zur reinen Beobachtung. Man mag über die ästhetische Wichtigkeit, über die theoretische Bedeutung dieser einfühlenden Einstellung streiten — aber man soll nicht sagen: es gibt diese Erlebnisse nicht, weil man sie auf Grund einer bestimmten Einstellung nicht in sich zu entdecken vermag oder weil irgendeine bestimmte Ansicht vom psychischen Leben sagt: es darf sie nicht geben.

II.

Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas.

Von

Julius Bab.

Die nachstehende Betrachtung will keine kunstphilosophische, sondern eine kunstwissenschaftliche sein. Das heißt, es soll nicht versucht werden, in spekulativen Metaphern den geheimnisvollen Punkt zu umschreiben, an dem die Kräfte der Kunst entspringen. Keine Einordnung des künstlerischen Prozesses an sich in ein System der Begriffe oder Werte soll versucht werden. Vielmehr soll die geheimnisvolle Natur künstlerischer Wirkung als ein Gegebenes hingenommen werden und unsere Betrachtung soll sich nur darauf richten, wie diese Wirkung innerhalb eines besonderen Materials in die Erscheinung tritt, das heißt wie eine spezielle Kunstform entsteht.

Kunstwissenschaftliche Betrachtung pflegen heißt, wie mir scheint, die besonderen Bedingungen betrachten, die der allgemeinen künstlerischen Grundkraft gesetzt sind, wenn sie in einem bestimmten Material wirksam werden will.

Diese Art wissenschaftlicher Betrachtung ist in ihrer Anwendung auf die Poesie weder so alt noch so allgemein verbreitet noch so rücksichtslos durchgeführt, wie sie es für andere Künste ist. Während etwa in Bezug auf die Malerei auch der gebildete Laie heute schon weiß, daß die Gesetze dieser Kunst lediglich aus den Elementen unseres Sehens abzuleiten und als Gesetze der Linien und Farben auszusprechen sind, wird gegenüber der Poesie, der Wortkunst, heute selbst der Kritiker von Beruf immer wieder dabei betroffen, wie er, statt einen ästhetischen Maßstab aus der Substanz dieser Kunst zu gewinnen, sein Urteil realpsychologisch begründet — als ob die Vorgänge eines Romans oder eines Dramas Ausschnitte der Wirklichkeitswelt wären. Die Schwierigkeit auf diesem Gebiet kommt wohl daher, daß die Sprache ein so allgemeines, jedermann zugängliches Material ist, daß man es (im Gegensatz zu Farben und Linien etwa) gar nicht mehr als besonderes Material empfindet; deshalb hält man leicht die in ihm gestalteten Stoffe für unmittelbar wirksam. — Immerhin existiert für

das geistige Deutschland unverlierbar auch eine eigentliche Wissenschaft von der Sprachkunst, seit Lessing in seinem »Laokoon« die Grenzen zwischen Malerei und Poesie aufzeichnete, indem er auf die Natur des dichterischen Materials, auf die Sprache als ein System zeitlich hintereinander liegender Erinnerungszeichen hinwies. Merkwürdigerweise hat aber schon der berühmte Hamburger Dramaturg seine Beispiele ausschließlich lyrischen und epischen Gebilden der Sprachkunst entlehnt und ist meines Wissens auf die eigentlich sprachliche Wurzel der dramatischen Form niemals eingegangen. Während nun die große Lessingsche Anregung in allen folgenden Generationen fruchtbar wurde und zu mannigfachem Ausbau der sprachkünstlerischen Theorie besonders in unserer Zeit geführt hat, haben merkwürdigerweise auch unsere feinsten Kunstdenker es immer wieder abgelehnt, das Drama mit in den Bereich dieser wissenschaftlichen Betrachtung zu ziehen. In einer Studie über die Sprache als künstlerisches Material, die an dieser Stelle erschienen ist, schrieb Jonas Cohn: »Ich wähle meine Beispiele nur aus den Teilen der Dichtung, in denen wirklich die Sprache ein solches Darstellungsmittel ist, schließe also das Drama aus, weil hier die sprechende Person selbst vorgeführt wird.« Und in einer Diskussion über Kritik der Sprachkunst schrieb Max Herrmann, der sonst als ein Vorfechter echt kunstwissenschaftlicher, d. h. materialkritischer Betrachtung der Poesie gelten kann, den Satz: »Die Sprache ist für den Dramatiker etwas vollständig anderes als für den Lyriker.«

Wenn dem wirklich so wäre, wenn die Sprache für den Dramatiker nicht das Darstellungsmittel wäre, wenn sie wirklich etwas völlig anderes bei ihm bedeutete als bei dem Lyriker (d. h. doch wohl ein realistischer Teil des Stoffes, nicht ein Formelement wäre) — dann müßte sich die kunstwissenschaftliche Betrachtung des Dramas nach einer neuen Substanz umsehen, dann müßte das Element erst gefunden werden, in dem eigentlich die dramatische Dichtung sich als Kunstwerk realisiert. Andernfalls würden wir nie dazu kommen, an Stelle der heute leider so allgemein geübten realpsychologischen Bewertungen dramatischer Inhalte eine echte ästhetische Kritik dramatischer Formen zu setzen. Es fehlt auch nicht an Versuchen, solch neues Element der Kunst für das Drama aufzufinden. Man hat die psychischen Realien, die inneren Situationen, die »Motive«, die Ideen als eigentliche Substanz des Dramas angesprochen; aber all diese übrigens nirgends rein ausgebauten Versuche scheinen sich bald ins Grobstoffliche, Naturalistische zu verirren, bald ins vag Metaphysische zu dringen. Ich halte sie für aussichtslos und ich halte sie auch für überflüssig, denn ich möchte hier als Grundlage einer wirklich kunst-

wissenschaftlichen Betrachtung des Dramas aufstellen und verfechten den folgenden Satz: Es kann auch innerhalb der dramatischen Poesie kein Formgesetz geben, das nicht aus der Natur des künstlerischen Materials der Poesie, d. h. der Sprache, abzuleiten wäre.

Nur Formgesetze, die so aus der Substanz der Kunst abgeleitet sind, werden Aussicht haben, vor der Wirklichkeit zu bestehen. Sie würden sich damit entscheidend von allen bisherigen Dramaturgien abheben, für die es charakteristisch ist, daß uns immerfort Werke begegnen, die sämtliche vom Dramaturgen geforderten Regeln erfüllen und doch tot und unwirksam sind, während andere Werke uns mit höchster Lebenskraft ergreifen, die auch nicht dem kleinsten Teil der aufgestellten dramaturgischen Regeln gerecht werden.

Dies kommt daher, daß jene bekannten dramaturgischen Regelbücher (ich erinnere nur an Gustav Freytags berüchtigte »Technik des Dramas«) ein ziemlich willkürlich zusammengerafftes Erfahrungsmaterial exzerpieren und das so Gewonnene nach realpsychologischen Kategorien ausbeuten. Eine wissenschaftliche Betrachtung, die systematisch zu den Wurzeln der dramatischen Form herabführen will, darf deshalb vor allen Dingen die Vorstellung »Drama« nicht als etwas eindeutig Gegebenes hinnehmen. Denn das Drama ist tatsächlich keine irgendwo realisierte Form, es ist nur ein Formprinzip, das uns in sehr verschiedenen Graden der Realisation begegnet.

Man kann recht gut behaupten, daß es überhaupt kein »Drama«, sondern nur tief verschiedene »Dramen« gibt. Was eine Dichtung des Äschylos mit dem »König Lear« oder den »Webern« gemein hat, ist auch in formaler Beziehung sehr viel weniger als das, was sie mit einer Pindarschen Ode verbindet. Gleichwohl stellt man »Die Schutzflehenden« mit »Lear« und den »Webern« zusammen als »Drama« der Pindarschen »Lyrik« gegenüber, und dies um eines einzigen Formelementes willen, das bei der früh-äschyleischen Dichtung mir nicht einmal wesentlich zu sein scheint. Dies Element wird als das dramatische Prinzip gelten müssen, aber es ist bei den drei erwähnten Dichtern in so verschiedenem Grade und so verschiedener Art entwickelt, daß man keineswegs von einem Drama im einheitlichen Sinn sprechen kann.

Formulieren wir das Formprinzip der Dichtung als »das Suggestivmachen eines Innenzustandes durch Worte«, so erscheinen die drei Grundformen der Poesie: Lyrik, Epos und Drama lediglich als verschiedene Grade der Verschleierung dieses Grundprozesses. In der Lyrik tritt die poetische Form noch unverhüllt und deshalb am faßbarsten vor uns. Der Lyriker will keinen Augenblick verhehlen, daß

es seine Lust und sein Leid ist, das mitzufühlen er uns zwingen möchte.

Das Fortbestehen dieses innersten Gefühlsanteils, dieser Herrschsucht persönlichster Leidenschaft ist geradezu die Lebensbedingung jeder starken Kunst und Dichtkunst überhaupt. Die Verschleierungen dieses wirklichen Zustandes in den weiteren Formen der Poesie sind in Wirklichkeit nur Mittel, die dichterische Leidenschaft noch gründlicher zu befriedigen. Denn indem der Epiker nicht mehr die eigene Sache zu führen, sondern (sich seltene Einrede vorbehaltend) unsere Teilnahme für fremdes Leben in Anspruch zu nehmen scheint, gewinnt er in Wahrheit ein unvergleichlich starkes Mittel, uns sein Gefühl von der Welt als die objektiv vorhandene Natur der Welt überhaupt zu suggerieren. Eine letzte Steigerung dieser Verschleierung und dieser Verstärkung erreicht dann der Dramatiker, der auch als Erzähler, Kommentator fremden Erlebens sich auszuschalten scheint und mit tiefer ästhetischer List die ganze Leidenschaft seines Weltgefühls uns dadurch suggestiv macht, daß sie aus dem Ensemble ganz freier, ganz selbständiger, nur ihre eigene Sache führender, nur für sich sprechender Menschen auf uns wirkt. Wenn uns nun die vollkommene Verschleierung des persönlichen Anteils durch scheinbar objektive frei bewegte Gestalten als das dramatische Prinzip gilt, so haben wir im sogenannten Drama der Griechen, das aus der mächtigen Lyrik des Chors nur sehr allmählich und nie vollständig den frei redenden, sich scheinbar selbst aussprechenden Menschen löst, nur ein ganz keimhaftes Drama: die Verschleierung des persönlichen Anteils, des unmittelbaren dichterischen Wirkungswillens hinter den handelnden Personen wird immer wieder, und nicht nur in Chorgesängen, sondern auch in Einzelreden durch direkten lyrischen Anruf aufgehoben. Dagegen erscheint die Idee des Dramas — auch nicht etwa absolut, aber von allem empirisch Bekannten weitaus am reinsten — erfüllt bei Shakespeare, der tatsächlich seine ungeheure Leidenschaft ganz in das Gespräch zu persönlichsten Zwecken redender Menschen aufzuteilen vermag.

Wenn das vorher Gesagte nun auch keineswegs einen Wertunterschied zwischen diesen »Drama« genannten Formen begründet, die ja — jede für den Ausdruck ihrer Welt, ihrer Kultur, ihrer geistigen Leidenschaft — gleich Vollkommenes leisten mögen, so ist doch klar, daß unserer theoretischen Orientierung nur das Drama Shakespeares und seiner nächsten Jünger (in Deutschland also etwa der Sturm- und Drangstil, Kleist und zu einem Teil auch Hauptmann) vorschweben darf. Denn nur hier ist die dramatische Form so rein, daß man für ein Studium ihrer Lebensbedingungen brauchbare Beispiele gewinnen kann.

Wir sind nun klar, daß unter »Drama« nicht mehr eine Summe von Werken, sondern eine besondere Art dichterischer Formgebung verstanden werden soll, die man relativ am reinsten bei Shakespeare, verstreut in Ansätzen aber nicht nur in allen »Dramatikern«, sondern überhaupt in aller Poesie findet. Wenn ich nun aber sagte, daß die Lebensbedingungen des Dramas aus der Natur der Sprache gefolgert werden müssen, so wird doch vorher eine Verständigung not sein, was wir uns unter »Sprache«, diesem umstrittensten aller Begriffe hier denken wollen.

Wir brauchen hier auf die schwierigsten Probleme, was denn Sprache der Entstehung und dem Wesen nach sei, nicht einzugehen, wir müssen nur betrachten, was die Sprache als praktische Funktion in unserem Leben tatsächlich leistet.

Betrachten wir die drei großen Gebiete, in die man seit den drei Kritiken Kants unter mannigfacher Variation der Namen immer wieder unsere ganze Existenz zu zerlegen pflegt, so sehen wir, daß für unser theoretisches, praktisches und ästhetisches Verhalten die Sprache jedesmal etwas ganz Verschiedenes leistet und bedeutet. Theoretisch, im Dienste des Erkenntnistriebes, ist die Sprache in der Tat durchaus abstrakter Natur. Die Worte bedeuten nicht reales Leben, sie fixieren gleichsam ganz irreale feste Punkte, die in einer durchschnittlich gleichen Nähe zwischen verwandt empfundenen Wirklichkeiten liegen sollen. Ein Berechnen, Vergleichen und Verbinden solcher Punkte ist die Sprache des »reinen« Denkens, des theoretischen Verhaltens, der Wissenschaft.

Dagegen ist die Sprache des praktischen Lebens, die Sprache, die im Dienste des Willens steht, die Werkzeug der Bewegung ist, durchaus konkret. Alle Worte, die zwischen Menschen in einer praktischen Situation gewechselt werden, gehen letzten Endes ganz eindeutig auf eine ganz bestimmte Realität. Sie sind so wenig abstrakter Natur, daß sie in den meisten Fällen sogar durch die sinnliche Eindeutigkeit der Pantomime ersetzt werden können. Ein »Ich liebe dich« ist bekanntlich ebenso restlos durch Bewegungszeichen zu ersetzen wie ein »Schließ die Tür«. Und wenn die Übertragung durch den Geberdenausdruck in komplizierteren Fällen zu versagen scheint, so liegt das ganz wesentlich daran, daß besonders die nordischen Kulturvölker zu Gunsten der bequemeren Wortzeichen die mimische Gabe haben verkümmern lassen. Noch der Italiener kann pantomimisch unendlich viele Wünsche, Regungen, Absichten ausdrücken, denen ein Norddeutscher nur noch sprechend beikommen kann [1]). Auf jeden

[1]) Daher die nach Norden abnehmende Fähigkeit der Menschen zur Schauspiel-

Fall aber geht die Sprache unseres praktischen, begehrenden, wollenden Lebens mit absoluter Eindeutigkeit auf bestimmte Ziele und ist in ihrem Endergebnis (was man auch über die abstrakte Grundnatur der einzelnen Vokabel sagen mag) aufs äußerste konkret.

Schließlich die Sprache im Dienste des ästhetischen Verhaltens; hier soll sie weder der Erkenntnis noch dem Willen dienen, sie soll nur das Gefühl anregen. Das tut sie im alltäglichen Leben in den Millionen von Fällen, wo im geselligen Verkehr zu »Unterhaltungszwecken« und ohne theoretisches Ziel oder praktische Absicht Erinnerungen herüber und hinüber geleitet werden, wo um der bloßen »Sensation« willen alle möglichen Vorstellungen angeregt werden. Diesem im elementaren Sinne ästhetischen Bedürfnis dient die Sprache nun in einer Weise, die vielleicht nicht mehr als ursprüngliche Funktion, sondern als eine Mischung zwischen theoretischem und praktischem Sprachgebrauch bezeichnet werden muß. Diese Worte nämlich, die uns an praktische Vorgänge gleichsam theoretisch erinnern, nehmen immer eine Richtung auf das Konkrete, Besondere, Individuelle, erstarren aber fast immer unterwegs und bleiben bei einem vagen Allgemeingefühl des angedeuteten Dinges stehen. Dieses Mittlere zwischen Konkretem und Abstraktem, das der bloß mitteilenden, erinnernden Rede eignet, ist vielleicht der Grundcharakter aller ästhetischen Sprache und die Grundursache ihrer seltsam stimulierenden Wirkung. Wenn diese Art des Sprechens auch so vom Verstande als ein Zusammengesetztes beschrieben werden kann, ist sie doch für unser Erleben eine ganz unteilbare, elementare Funktion, wie das theoretische und praktische Sprechen.

In unserem Alltagsleben, das in einer beständigen Durchdringung praktischen, theoretischen und ästhetischen Verhaltens abläuft, sind auch diese drei Spracharten nirgends rein geschieden, vielmehr meist bis zur Unauflöslichkeit ineinander gewirrt. Nun kann aber bekanntlich jede der drei großen Lebensarten absolut auftreten und den ganzen Inhalt des Lebens als Stoff ergreifen, und in allen drei Fällen kann wiederum die Sprache Trägerin jener absoluten Leidenschaft werden. In ihr prägt der Philosoph die Bewältigung aller Lebenskreise als Erkenntnistheorie, Ethik und Ästhetik aus. Die Sprache gibt dem Rhetor die Möglichkeit als Prediger, Politiker, Advokat praktisch wirksam zu sein, Zwecke auf allen Lebensgebieten zu verfolgen. Und die Sprache kann schließlich Werkzeug einer ästhetischen, nur

kunst. Denn ein Schauspieler ist wesentlich ein Mensch mit der Fähigkeit, alle Worte wieder in Pantomime zu lösen — d. h. alle praktischen, unter Willensspannungen gezeugten Worte. Spinozas »Ethik«, die die Worte »*more mathematico*« gebraucht, bleibt jedenfalls »unspielbar«.



Gefühlserregung bezweckenden Behandlung des ganzen Lebenskomplexes werden. In diesem Falle erhalten wir die Dichtkunst.

Der Dichter tut, was der ästhetisch schwatzende Mensch primitiv und schwach tut, mit vollkommenstem Raffinement, er nutzt den merkwürdigen, zwischen abstrakt und konkret schwebenden Charakter der ästhetischen Sprache zur möglichsten Wirksammachung seiner Erinnerungen, respektive seiner Gefühle aus. Soweit der dramatische Dichter also Dichter ist, will er die Sprache benutzen, um sein Gefühl, sein Erlebnis, sein Weltbild suggestiv zu machen. Soweit er aber Dramatiker ist, d. h. vor seine persönliche Leidenschaft das Abbild frei redender Menschen schiebt, muß er die Sprache des alltäglichen Lebens sprechen lassen, d. h. jene Sprache, in der keiner der großen Grundtriebe absolut gesetzt ist, in der aber, da sie fast ausnahmslos im Dienste stark lebender, d. h. kämpfender, wollender Menschen steht, die Tonart des praktischen Sprechens, die konkrete, sachlich bewegende Sprache dominiert. Das eigentlich ästhetische Problem der dramatischen Form stellt sich damit so ein: wie vermag die Sprache in einem Drama zu gleicher Zeit Träger des subjektiven Lebensgefühls eines Dichters und Ausdruck real wirkender Menschen zu sein? Die Lösung dieses Problems aber lautet so: die Sprache vermag diese doppelte Rolle zu spielen, weil das Lebensgefühl desjenigen Dichters, der zum Dramatiker prädestiniert ist, sich am sprechenden Menschen orientiert, weil sein Produktionsbedürfnis sich überhaupt erst entzündet am Erleben miteinander sprechender Menschen.

Dieser Satz ist nun zunächst in dem Sinne näher zu bestimmen, daß das Interesse, welches des Dichters Erlebnis auf den sprechenden Menschen richtet, ein ästhetisches sein muß, andernfalls erhalten wir Gebilde, die zwar eine unverkennbare äußere Ähnlichkeit mit dramatischen zeigen, im Kern doch aber mit dramatischer Dichtkunst, ja mit Kunst überhaupt, nichts zu tun haben. Das theoretische Interesse z. B., das die sprechenden Menschen nur als Träger logischer Antithesen ergreift, hat zu der berühmten Form des »philosophischen Dialogs« geführt. Aber selbst wenn ein so künstlerisch begnadeter Geist wie Platon diese Form handhabt, wenn eine so spielerische geistreiche Leichtigkeit wie des Lucian sich in ihr auslebt, selbst dann ist für den ästhetischen Blick der philosophische Dialog noch *toto coelo* vom dramatischen Dialog unterschieden. So lebendig der Timon des Lucian, so geistvoll der Timon des Shakespeare ist, sie bleiben durch eine ganze Welt voneinander geschieden, weil der Sprachbau des Philosophen letzten Endes durch den Willen zu überzeugen, der des Dramatikers durch den Willen zu ergreifen und hinzureißen organisiert ist.

Und ebensowenig führt das praktische Interesse zu einem dramatischen Dialog, das in einem Gespräch ein aufregendes, zu Taten hinreißendes Agitationsmittel sieht. Manche Dialoge Huttens z. B. bilden einen Übergang vom philosophischen zu solch praktischem Dialog, und in Reinkultur haben wir solche vom praktischen Interesse gebildeten Gespräche in den Frage- und Antwortspielen, »den Katechismen«, wie sie politische und religiöse Parteien immer wieder zu Agitationszwecken herausgeben. Hier ist das Endziel des sprachlichen Gebildes allerdings die Erweckung eines Gefühls. Aber dies Gefühl soll nicht am Dargestellten selbst sich entfalten, es soll als Anlaß ganz bestimmter praktischer Handlungen über das Gebilde hinaus in die reale Welt einwirken. Und damit charakterisiert sich der außerkünstlerische Charakter dieses praktischen Dialogs.

Eine gefühlsmäßige Ergriffenheit durch das Wesen sprechender Menschen und der Wunsch, diese Ergriffenheit für andere suggestiv zu machen, bildet also den künstlerischen Untergrund dramatischer Produktion. Die Frage ist nun, wie kommt diese Suggestion zustande? Durch welche stilistischen Mittel verleiht der Dramatiker den Worten seiner Personen den Schein von Leben, der uns allein seine Ergriffenheit zu übermitteln vermag?

Der Erkenntnis dieses stilistischen Grundgeheimnisses nähern wir uns vielleicht am besten, indem wir zunächst einige ebenso naheliegende wie gründliche Irrtümer abwehren.

Zunächst: Illudierende Lebenskraft wird in den Worten einer Person nicht etwa dadurch erweckt, daß sie mit vollkommenster Klarheit und erschöpfendster logischer Präzision ihr Gemeintes, ihr Innenleben auszudrücken vermag. Nichts suggeriert uns weniger das Lebensgefühl eines erotisch entzündeten Menschen als der gewiß tadellose, treffende und erschöpfende Satz: »Ich konstatiere, daß die von mir für Sie gehegten Gefühle erotischer Natur sind.« In der Richtung dieses Beispiels, das für Kenner unserer theatralischen Massenproduktion nicht einmal allzu grotesk scheinen dürfte, ist aber der Grund für viele berühmte Fälle vom Versagen auf dramatischem Gebiete zu finden. Schillers »Jungfrau« und »Jungfrauen« überhaupt wirken eben deshalb so wenig mädchenhaft, so wenig menschlich, so wenig lebendig, weil sie von ihrer kindlichen, unschuldigen, jungfräulichen Natur so erschöpfend und so korrekt zu sprechen wissen. Und, um noch ein Beispiel aus derberer Sphäre zu geben, was wirkte für den ästhetisch kultivierten Zuschauer erheiternder und harmloser zugleich als Sudermanns dämonische und gefährliche Männer und Weiber, die so ausführlich und interessant über ihre dämonische und gefährliche Natur zu sprechen wissen. In all diesen Fällen wirkt die eben nicht vom

Gefühl, sondern vom Verstande ausgehende, durchaus logische Sprachbildung auch auf unseren Verstand und nicht auf unser Gefühl. Und der Abstand zwischen dem verstandesmäßig bezeichneten Gefühl und der tatsächlich in uns erregten Gefühlsleere wirkt auf uns erheiternd.

Ebensowenig wird aber der Rede einer dramatischen Gestalt dadurch suggestive Lebenskraft zuteil, daß ich mit möglichster phonographischer Treue die Redensart realer Menschen nachahme. Dieser Irrtum lag ja vor zwei Jahrzehnten dem jungen deutschen Naturalismus nahe, und im Zeitalter der »experimentierenden Poesie« haben Holz und Schlaf ganze Gesprächsfolgen stenographisch aufgenommen, um sie dann möglichst treu als dramatische Dialoge zu verwerten. Es ist nun interessant, wie völlig leblos im künstlerischen Sinne diese Protokolle wirken, wie wenig diese Art zu sprechen uns irgend einen der unterredenden Menschen wirklich lebendig macht. — Daß die Sprache, von der die dramatische Illusion ausgehen soll, in keinem Augenblick ihr Maß von der Sprache des wirklichen Lebens empfangen kann, sondern ebenso oft über sie hinausgehen, wie hinter ihr (in einem rein quantitativen Sinne) zurückbleiben muß, das zeigt die einfachste Überlegung. Nicht ohne Grund sagen mancherlei Sprichworte, das Glück oder die Liebe oder auch der Haß sei »stumm«, tatsächlich steht bei vielen Naturen die Ausführlichkeit und Stärke sprachlicher Äußerung beinahe in einem umgekehrten Verhältnis zur Stärke und Intensität der Affekte, unter denen sie stehen. In der sprachkünstlerischen Form aber muß sich alles in Worten ausprägen, auch das Innenleben solcher Menschen, auch die Liebe eines Othello, der Gram eines Hamlet, der Stolz einer Cordelia, deren psychologisch »wahrscheinlichster« Ausdruck schweigend wäre[1]). Innerhalb der dichterischen Szene ist keine andere Gestaltung als durch Worte möglich, und es ist ein ziemlich einfacher Irrtum, dagegen auf die große Wirkung hinzuweisen, die in einigen ganz isolierten Fällen vom betäubten oder drohenden Schweigen, vom Verstummen einer Person ausgehen kann. Wie in einer Tondichtung gerade eine Pause von allerhöchster Wirkung sein kann, und dies doch nichts dagegen beweist, daß die psychische Wirkung ausschließlich von den vor und hinter dieser Pause liegenden Tonfügungen herrührt, so ist auch alle Wirkung, die von einer Pause im dramatischen Dialog herrühren kann, lediglich ersprochen von den sie umgebenden Wortgefügen. Die Sprache bleibt, solange wir nicht aus dem Reich des Dramas in das der Pantomime

---

[1]) Damit erledigt sich auch zugleich der bekannte naturalistische Einwand gegen den Monolog. Der Monolog ist immer existenzberechtigt, wenn er den Grundgesetzen dramatischer Sprache genügt: wenn er produzierend und zugleich (innerlich!) zweistimmig ist.



absteigen, alleinige Substanz des Kunstwerks, außerhalb deren es nicht existiert und existieren kann. Die Nachahmung des wirklichen Lebens, dessen Beziehungen sich in sehr wesentlichen Momenten wortlos abwickeln, kann also für den Dramatiker, der auf die Darstellung sprechender Menschen angewiesen ist, niemals richtunggebend sein. Otto Ludwig gibt hierfür in seinen Shakespeare-Studien ein vortreffliches Beispiel: der atemlose Bote, der in Wirklichkeit möglichst wenig sprechen würde, dem aber im Drama gerade eine umfangreiche und sehr planvoll gegliederte Periode zugeteilt werden muß, damit uns seine Atemlosigkeit suggeriert werden kann.

Der Dramatiker erreicht also jenen Schein von Leben in den Worten seiner Menschen, durch den sein Gefühl für diese Menschen auf uns übergehen soll, weder durch eine gedanklich korrekte und logisch erschöpfende Umschreibung des Innenzustandes, noch durch eine exakte Nachahmung der natürlichen Ausdrucksform sprechender Menschen. Wodurch nun geschieht es, daß die Menschen Shakespeares oder Heinrich von Kleists für uns mit jedem Wort, das sie sprechen, lebendiger werden, ihre Existenz immer zweifelloser in unser Gefühl eingraben? Dies geschieht dadurch, daß diese Dichter den redenden Menschen nicht nach den Inhalten und nicht nach den formalen Außerlichkeiten seiner Rede ergreifen; sie reproduzieren vielmehr das Wesen des sprechenden Menschen, d. h. sie erleben das Sprechen einer Gestalt im Kern, sie wissen um die Geburt des Ausdrucks, sie zeigen uns den individuellen Sprachbildungsprozeß. Dies Geheimnis der dramatischen Sprachkunst hat schon Hebbel angedeutet, und Deutschlands in unserem Sinne reinster Dramatiker, Heinrich von Kleist, hat einen Aufsatz verfaßt über »die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen«. Und hat damit gezeigt, daß ihm dies Grunderlebnis des spezifisch dramatischen Dichters sogar bis ins theoretische Bewußtsein gegenwärtig war.

Um das Geheimnis wissen, wie eine Seele erst durch Worte zu ihrem eigenen Besitz sich durchringt, sich im Sprechen erst gleichsam selber fühlen lernt, wissen, wie Worte nicht als fertige Zeichen bereit liegen für ein irgendwo anders gefertigtes Erlebnis, sondern daß Worte Leiber sind, in die eingeboren Gefühle überhaupt erst zur Welt kommen — um dies Geheimnis wissen, das bestimmt ein allgemein dichterisches Talent zum besondern dramatischer Form. Und wer dies Wesen der sich bildenden, unter Kämpfen, Schmerzen und Entzückungen sich bildenden Sprache in den Reden seiner Personen erklingen lassen kann, der schafft lebendige dramatische Gestalten.

Um uns das noch näher zu bringen, brauchen wir uns nur zu entsinnen, von welcher Art der Redner denn eine lebendige Wir-

kung auf uns ausgeht. Derjenige Redner, der einen höchst gehaltvollen Vortrag korrekt ausgearbeitet und wörtlich auswendig gelernt hat, und ihn nun in tadelloser Glätte vorträgt, wird bestenfalls unser geistiges Interesse, niemals aber unser Gefühl erregen. Der Redner aber, der improvisiert oder (wie gut auch immer vorbereitet) den Schein der Improvisation zu wahren weiß, der gleichsam vor unseren Augen sich erst zu seinen Gedanken durchringt, mit wechselnden Bildern um den stärksten Ausdruck seiner Meinung kämpft, in immer erneutem Anlauf Form für seinen geistigen Willen sucht, — der Redner hat Aussicht, auch unser Gefühl zu ergreifen und nicht nur Billigung, sondern Hingerissenheit zu erwecken; denn seine Rede enthält zu den Elementen logischer Überwindung die Elemente künstlerischer Verführung. Seine Sprechweise spiegelt unmittelbar eine starke Vitalität, deren Wärme uns mitentzündet.

Was nun die einzelnen Mittel anlangt, durch die eine Sprache diese Farbe des frischen, sich eben entfaltenden Lebens erhält, so führt ihre Betrachtung eigentlich schon über die im Thema gestellte Aufgabe hinaus. Immerhin wollen wir hier die sprachkünstlerische Wurzel noch in ihren ersten wichtigsten Verzweigungen verfolgen.

Das erste Mittel, durch das der Dichter das lebendige Wesen der Sprache, den Sprachschöpfungsprozeß, einfängt, ist der Rhythmus. Ein Metrum geht durch die Sprache jedes dramatischen Werkes von großem Stil und ist z. B. auch längst in den angeblichen Prosastücken Gerhart Hauptmanns nachgewiesen. Dieser immer wiederkehrende Grundtakt der Rede trägt in seinem Wiegen schon etwas vom Atemzug einer ringenden (um Ausdruck ringenden), schöpferischen (eben im Wort schöpferischen) ganz lebendigen Seele mit herauf. Vor allem aber wird dies Grundmetrum durch die unendlich variable Art, wie es sich mit dem Satzbau verflicht, wie es durch Hebungen oder Senkungen, Zeilenende und Zeilenbeginn, in den Sinn der Worte tief einschneidende Betonungen legt, — wird dies Metrum, sage ich, Werkzeug einer unendlich differenzierten und starken Klangbewegung innerhalb der Reden.

In Goethes berühmtem Gretchen-Monolog:

»Wer fühlet,
wie wühlet
der Schmerz mir im Gebein —
was mein armes Herz hier banget,
was es zittert, was verlanget,
weißt nur du, nur du allein!«

gibt der Zusammenschlag von metrischem und logischem Satzende im Zeilenschluß (hier noch durch die Wucht der breiten Reime in ganz einzig dastehender Weise verstärkt) mit ungeheuerstem Pathos

einen Takt, der uns das innerste Wesen, den stoßenden Atem einer tiefste Not zu stärkstem Ausdruck ballenden Seele zu fühlen zwingt. Oder wenn in Kleists Amphitryon der Gott auftritt mit den Worten:

»Laß, meine teuerste Alkmene, dort
die Fackeln sich entfernen! — — —«

so ist für mein Gefühl der tiefe Einschnitt, den hier das metrische Zeilenende in den auf ruhig rollenden Jamben gelagerten einfachen Satz macht, von erschütterndster Wirkung. Es liegt eine unendlich zarte Feierlichkeit, die ganze melancholische Größe eines solchen Morgens nach einer solchen Nacht im tiefen Atemzuge dieser Zäsur.

Oder wer könnte in den Worten des Hauptmannschen Michael Kramer verkennen, wie die scheinbare Prosa eine schwerflüssige Musik verbirgt, deren Rhythmus uns ganz das Gefühl suggeriert, in dem eine zähe, bis zum Krampfhaften spröde Natur sich zu feierlicher Verklärung emporringt:

»Hör'n Se, wenn einer die Frechheit hat, den Mann mit der Dornenkrone zu malen —
Hör'n Se, da braucht er ein Leben dazu.
Hör'n Se, da muß er mit sich allein sein, mit seinem Leiden und seinem Gott,
Hör'n Se, da muß er sich täglich heiligen! Nichts Gemeines darf an ihm und in ihm sein.«

Und zum Schluß noch ein Beispiel von der Hand des größten Meisters, eine Shakespeare-Stelle, die man deutsch freilich nur in der neuesten und gerade im künstlerischen Wortgebrauch, im sprachlichen Rhythmus, zum erstenmal getreuen Übersetzung von Friedrich Gundolf zitieren darf. Die Schlußworte des Coriolan aus der berühmten Szene mit der Mutter:

Ihr Fraun verdient
daß man euch Tempel baue. Alle Schwerter
Italiens, alle Bundes-Waffen hätten
den Frieden nicht erkämpft.

Welche Wunder hier die durch Hiatus erzwungene Zäsur in der zweiten Zeile mit ihrem tiefen, gleichsam zu größtem Anlauf rüstenden Atemzuge und die wuchtende Akzentuierung der jäh abbrechenden Schlußzeile wirkt, das wird jeder Fühlende selbst nachprüfen können.

Das zweite große Mittel, den Sprachschöpfungsprozeß einzufangen, die Seelenwelt sprechender Menschen sichtbar zu machen, gibt der Satzbau. Die lang hinrollende und im stark ausladenden Nachsatz explodierende Periode suggeriert uns ebensogut den Innenzustand eines Menschen, der leidenschaftlich auf der Jagd nach sich selbst ist, der seine innerste Meinung mit seinen Worten gleichsam erst aus sich selbst herauswürgt — wie das scheinbar entgegengesetzte Mittel: das in lauter kurze, sprunghaft ineinandergewirbelte Details zersplitterte Satzgefüge, die Wiederholung, der ineinander verschränkte, der durch-

einandergewirrte Dialog. Beide Mittel kann man in weisester Verteilung und Ergänzung in allen großen und wichtigen Augenblicken Shakespearescher Dramen studieren. Aber bis zum Grotesken deutlich ist gerade der Satzbau als Mittel dramatischer Sprachkunst bei Heinrich von Kleist zu finden, dessen ganzer Dialog fast aus solchen atemraubenden, verwickelten, langatmigen Perioden und dem Häckselwerk nicht minder atemloser Satzteilchen gebildet ist, die in krausesten Verschlingungen durcheinandergejagt werden. Man kann gerade an diesem Punkte studieren, daß Kleist so recht das dramatische Temperament an sich ist, so sehr Dramatiker, daß er deshalb ein geringerer Dichter als Shakespeare ist. Er vermag den Menschen fast nur im Krampfzustand äußerster Situationen zu sehen und braucht deshalb ununterbrochen die stärksten Mittel sprachlicher Verlebendigung. (Der tiefere Grund ist: daß der Mensch für Shakespeare, den Vollender der Renaissance, eine göttlich sichere beglückende Tatsache, für Kleist aber ein aus tiefstem Wirrsal schwer wieder zu Fassendes ist.)

Das dritte und wichtigste Mittel, durch das der dramatische Sprachkünstler seinem innersten Gefühl vom Wesen sprechender Menschen gerecht werden kann, ist schließlich die Metapher. Denn das Bild ist das einzige Vehikel alles sprachlichen Lebens. Daß die Sprache der Dichter bilderreich ist, heißt nicht etwa, daß sie sich schönen Schmuck zulegt, es heißt einfach, daß die Gefühle erzeugende Kraft der Sprache sich beim Dichter potenziert. Hier muß ich mich nun freilich doch in den Streit der Meinungen wagen und mich jenen anschließen, die in der Metapher das Element aller sprachlichen Entwicklung, die eigentliche Lebensquelle des redenden Geistes sehen. In Bildern umkreist der Menschengeist seine im absoluten Sinne stets unaussprechliche Meinung, von Bild zu Bild ringt er sich näher an sein zu Sagendes heran und hält sein letztes Gleichnis nur so lange für einen wirklich erschöpfenden Ausdruck, bis ein neues Bild ihn noch näher an das Vorschwebende, das Gefühlte heranträgt. Dieser innerste Zustand unseres ganzen geistigen, in der Sprache manifestierten Seins ist nun für den Dramatiker von höchster Bedeutung. Nur Menschen, die in starken, besonderen, unerschöpflich neuen Bildern immer wieder auf die Jagd nach ihrem innersten Gefühl zu gehen vermögen, erscheinen uns als lebendig aktiv, innerlich tätig. Ein mächtiger Bilderreichtum, der freilich nicht vom Dichter selbst zu lyrischen oder rhetorisch geistreichen Wirkungen ausgenützt werden darf, der vielmehr der persönlichen Leidenschaft der sprechenden Gestalten zu Dienste stehen muß, ist denn auch das unfehlbarste Kennzeichen des großen Dramatikers. Aber ebenso sicher erkennt man den geborenen Dramatiker daran, daß er nie ein Bild in glänzender und pedantischer

Weise ausbaut, wie der verkappte Lyriker oder Schönredner es tut. Die Bilder des Dramatikers, die ja nur Brennstoff einer hervorlodernden Leidenschaft sein sollen, müssen viel zu schnell einander ablösen, ergänzen, überbieten, um sorgfältig ausgeführt werden zu können. Die stärkste Wirkung geht von dem kaum angedeuteten, jäh abgebrochenen Vergleich aus, oft von einer Metapher, die aus einer einzigen flüchtigen Verbalwendung hervorblitzt. Diesen Teil des sprachkünstlerischen Gesetzes für den Dramatiker hat schon Hebbel erkannt und ausgesprochen, wenn er einmal sagt: der dramatische Dichter müsse zwar jede Gestalt ihre Bilder nur aus dem Kreise, der ihr ihrem Milieu nach zugänglich sei, wählen lassen, aus diesem Kreise aber dürfe sie viel reicher, intensiver und mannigfacher ihr Bildermaterial beziehen, als ein wirklicher Mensch es je vermöchte. Hier kommt ganz nebenbei auch noch zum Ausdruck, daß individuelle Charakteristik der einzelnen Gestalten selbstverständlich auch nur durch das sprachliche Material zu erreichen ist, und daß uns die äußere und innere Welt eines Menschen deutlich werden muß durch die Natur der Worte, insbesondere der Bilder, über die er verfügt [1]). Das Wesentliche aber für unsere Betrachtung, die es ja nicht mit der Belebung besonders charakterisierter Gestalten, sondern zunächst nur mit der Erzeugung einer Illusion von Leben in dramatischen Gestalten überhaupt zu tun hat, das Wesentliche für unsere Betrachtung ist, daß auch Hebbel für solche Belebung eine ganz intensive Steigerung des metaphorischen Elements in der Sprache für unentbehrlich hält.

Dies etwa sind die wichtigsten Mittel, durch die der Dramatiker in die Reden seiner Gestalten das eigentliche Leben sprechender Menschen einfängt. All diese Mittel, durch Rhythmus, Satzbau und Metaphorik den Sprachschöpfungsprozeß sichtbar zu machen, erzeugen aber unfehlbar das Gegenteil von dem, was der fühllose Kritiker aller Zeiten als einen glatten, leichten, eleganten Dialog zu rühmen liebte. Dieser »leichte Dialog«, der schon den tiefsten Zorn Hebbels heraufbeschwor, ist, sobald er bei einem Dramatiker dominiert, ein mehr als

[1]) Hier sei angemerkt, daß einmal dramatisch erzeugte Charaktere allerdings nur nach bestimmten Gesetzen miteinander bewegt werden können. Aber auch das sind natürlich nicht Gesetze realpsychologischer Wahrscheinlichkeit, sondern dem Kunstwerk immanente Forderungen ästhetischen Gleichgewichts: eine richtige Komposition kann aus jedem Menschen jede Tat mit ästhetischer Wahrscheinlichkeit herauslocken. — Vor allem aber sind solche Charaktere nicht etwa — wie manche wollen — ästhetische Elemente des Dramas; sie sind nur Sprachbildungen höherer Ordnung, — denn ob sie überhaupt Leben bekommen und dann was für ein Leben, das entscheidet wie oben gezeigt die Sprache! Über das Eigentlichste des Dramas ist also schon entschieden, ehe Charaktere (und ebenso »Motive«, Situationen, Ideen usw.) überhaupt sichtbar werden können!



verdächtiges Symptom. Er kommt nämlich dadurch zustande, daß die unterredenden Personen nicht um den Ausdruck persönlichen Lebens ringen, sondern die feststehenden konventionellen, abgeschliffenen Wendungen einer Gesellschaft zu ihrer Unterhaltung wählen. Daher die momentan so starke Wirkung der so überaus bequem verständlichen leichten Dialoge — und daher auch ihre überaus geringe Lebensdauer. Daher die Erträglichkeit dieser leichten Dialoge, solange es sich um konventionelle unbedeutende Themen handelt, und das völlige Versagen, der Eindruck tiefer Verlogenheit, sobald mit diesen konventionellen Mitteln ein starkes, individuelles, nur schöpferischen Persönlichkeiten mögliches Erlebnis vorgetäuscht werden soll. Der Dichter kann dies unproduktive konventionelle Sprechen, wenn er es zur Kontrastierung unter seinen echt dramatischen Dialog aufteilt, zu besonders feinen und intimen Wirkungen ausnutzen. (Bei Shakespeare ist das vielfach geschehen.) Als Surrogat für die Rauheit einer schöpferischen, inneres Leben ans Licht ringenden Sprache ist der leichte, glatte Dialog stets das verräterische Zeichen des Theaterschriftstellers, der eben nur aus der Konvention seiner Zeit schöpft und über die persönliche, selbstschöpferische Leidenschaft des dramatischen Dichters nicht verfügt.

Sind wir in unserer letzten Betrachtung schon etwas über den engsten Kreis unseres Themas hinausgegangen, haben wir die sprachkünstlerische Wurzel des Dramas schon in ihre ersten Verzweigungen, ins Technische hinein, verfolgt, so müssen wir jetzt noch einmal einen Schritt zurücktun und erkennen, daß diese Wurzel ihren Lebenssaft noch aus einem anderen als dem bisher geschilderten Element (der Nachzeichnung des Sprachschöpfungsprozesses) saugt. — Wir erwähnten, daß das Interesse des Dramatikers am sprechenden Menschen ein ästhetisches (kein theoretisches oder praktisches) sein müsse. Wir müssen jetzt hinzufügen, daß dies ästhetische Interesse ganz überwiegend dem Sprechen praktisch (nicht ästhetisch oder theoretisch) interessierter Menschen gelten muß. Heftet sich das Interesse nämlich zu sehr an ästhetisch sprechende Menschen, d. h. an Leute, die sich nicht in einer Willensspannung begehrend oder verweigernd gegenüberstehen, die nur zu Unterhaltungszwecken alle möglichen Inhalte ihres Lebensumkreises sich schwätzend hinüber- und herüberreichen, so erlahmt für unser Gefühl sehr bald das dramatische Leben. Das Überwuchern des eigentlich dramatischen Dialoges durch diesen (zu Hilfszwecken vortrefflichen) ästhetischen Dialog kann man gerade an unzähligen modernen Stücken studieren. — An »Milieu«-Stücken, denn was dieses willenlose Geplauder uns nahe bringt, ist immer mehr die Welt, in der die Menschen leben, als die Menschen selbst. Die können

ihre innerste Natur ja immer nur in großen Spannungszuständen verraten.

Ein ähnliches Erschlaffen der spezifisch dramatischen Kraft nehmen wir wahr, wenn der theoretische Dialog, der von keinem Willensinteresse getragene, leidenschaftslose Gedankenaustausch einen zu breiten Raum im Drama einnimmt. Dies ist der Todespunkt der zahllosen »philosophischen« Schülerdramen so gut wie der russischen Debattierstücke. Solch ein willensentblößter Gedankenaustausch ist im rechten Drama immer nur als ein ruhender Augenblick, eine dramatische Kampfpause gleichsam, zwischen Dialogen möglich, die wieder den Aufeinanderprall praktischer, von heftigen Willensimpulsen getriebener Menschen bringt.

Die Stücke, in denen solche ästhetischen oder theoretischen Dialoge dominieren, nennt man »Lesedramen« und stellt sie nicht ohne Grund zum eigentlichen Drama in einen herabmindernden Gegensatz. Das will sagen, daß nur dort, wo das Interesse am praktisch sprechenden Menschen dominiert, ein spielbares, dem Schauspieler zugängliches Drama entsteht. Für den praktischen Menschen ist nämlich das Wort immer nur eine Brücke zwischen zwei Handlungen, es kommt aus einer — es führt zu einer Geste (für den plaudernden und philosophierenden Menschen ist die Mimik ein nebensächliches Hilfsmittel). So bietet nur der Dichter, dessen begeisterndes Erlebnis im wesentlichen der zu praktischen Zwecken sprechende Mensch war, dem Schauspieler eine bedeutende Aufgabe. Und damit kommen wir freilich zu einem tiefen Punkt, der gleichsam unterhalb unseres heutigen Themas liegt und von dem aus wir unserer ganzen bisherigen Betrachtung noch ein tieferes Fundament geben müssen.

Das Drama hat ja nicht nur sprachkünstlerische Wurzeln. Für die historische Betrachtung kommt es vielmehr aus jener uralten mimischen Übung heraus, in der Schauspielkunst und dramatische Poesie noch völlig ungeschieden nebeneinander liegen. Wenn nun nach dem Prinzip der Arbeitsteilung, das auch im Ästhetischen jede Höherentwicklung zu begleiten scheint, diese theatralische Urkunst sich in Schauspielkunst und dramatische Dichtung differenziert hat, so besteht doch heute noch die Tatsache, daß das große theatralische Kunstwerk erst wieder im Zusammenfluß von Schauspielkunst und Dichtkunst entsteht, und daß deshalb Schauspielkunst wie dramatische Dichtkunst in ihr innerstes Wesen Bedingungen aufnehmen müssen, die diesen Zusammenfluß noch ermöglichen. Das Lesedrama rein dichterischer, d. h. dramaturgisch unreiner Poeten ist also ebenso eine ästhetische Entartung wie das selbstherrliche, den dichterischen Plan vernichtende Virtuosentum gewisser Schauspieler. Die Suprematie des praktisch

sprechenden Menschen im Drama ist es nun aber, die diesem Zweige der Sprachkunst allein den immer neuen Zusammenklang mit der geschwisterlichen Kunst des Schauspielers verbürgt — und aus dieser Bedingung folgt für die sprachkünstlerischen Mittel des Dramatikers noch ein letztes und überaus wichtiges Gesetz.

Der praktische Mensch nämlich, der den Kampf ums Dasein führt und sich ununterbrochen mit seinen Mitmenschen zu messen hat, ist uns nur nach einem dualistischen Schema vorstellbar. Ein Kampf ist uns immer nur zwischen zwei Gegnern ausdenkbar, sobald es sich um den Einsatz der ganzen Person, nicht wie bei sportlichen Übungen (Wettrennen und dergleichen) um den Einsatz einer isolierten körperlichen Fähigkeit handelt. Ein Krieg, in dem es mehr als zwei Parteien gibt, ist für uns das Chaos, fällt außerhalb unserer sozialen Organisation (der deutsche Erzdramatiker Kleist hat, das Entsetzen jeder Gefühlsverwirrung auszukosten, das Grauenhafte eines solchen Krieges im Anfang seiner »Penthesilea« geschildert). Unser Recht kennt keinen Prozeß mit drei Parteien, zwingt vielmehr jeden Dritten, sich zunächst einer von zwei Parteien anzuschließen. Ja die Physiker ringen bekanntlich erfolglos mit dem Dreikräfteproblem, d. h. vermögen nicht in einer einzigen Formel die gleichzeitige Anziehung von mehr als zwei Kräften aufeinander auszudrücken. Es scheint das Grundschema des menschlichen Geistes zu sein, das uns zwingt, jedes Verhältnis in Position und Negation dualistisch auseinander zu legen. Und vollends die lebendige Beziehung von Menschen aufeinander ist uns nur im Zweitakt spürbar.

Deshalb muß der Dramatiker überall das dualistische Prinzip durchfühlen lassen, so mannigfach er es auch variieren und kombinieren kann: er kann den Einzelnen gegen eine Gruppe, die Gruppe gegen eine Gruppe, den Einzelnen in schnellem Wechsel gegen eine Reihe verschiedener Fronten kämpfen lassen, er kann ein Duell vor einem neutralen Zuhörer ausfechten lassen und kann verschiedene Duelle durcheinanderschlingen — immer muß der Zweitakt zu hören bleiben. Sonst verlieren wir das Spannungsgefühl kämpfender Menschen, miteinander ringender Willenskräfte. Das größte Beispiel, wie in unendlicher Kompliziertheit der dualistische Grundcharakter doch klar gehalten werden kann, gibt vielleicht der erste Aktschluß des »Prinzen von Homburg«. Auf der einen Seite ist der parolegebende Marschall gegen die aufnehmende Gruppe der Generäle gestellt — auf der anderen Seite die Hofgesellschaft in kleinen durcheinander geschlungenen Dialogen. Zwischen beiden mit jeder von beiden Gruppen in einem besonderen Spannungsverhältnis steht der Prinz, und in ihm wird die eigentliche Schlacht des Dramas geschlagen: eine Träumerei und ein Schlachtbefehl begegnen sich in der Seele eines Menschen.

Diesen Dualismus, dies Widereinander zweier entgegengesetzter Kräfte in jedem Augenblicke spüren zu lassen, das ist die zweite große Aufgabe der dramatischen Sprache, die nun ebenbürtig neben die erste: durch Nachbildung des Sprachschöpfungsprozesses Leben zu suggerieren, gestellt werden muß [1]). Diese Aufgabe ist es, die den antithetischen Charakter in die Sprache der großen Dramatiker bringt; diese antithetische Forderung begründet die Verwandtschaft des dramatischen Stils mit dem Epigramm, das fast alle großen Dramatiker in ausgezeichneter Weise kultiviert haben. Freilich steht diese dualistische Spannung der Sprache stets im Dienst des geistig erfaßten Kampfproblems. Sie ist deshalb die mehr intellektuelle Funktion der dramatischen Sprachkunst, und wo sie die mehr sinnliche lebenspendende überwuchert — da entsteht eine künstlerische Schwäche. Man denke an Lessing und Hebbel. Daß aber der Mangel dieser antithetischen Kraft — bei höchster Fähigkeit, den sinnlichen Sprachschöpfungsprozeß nachzuahmen — auch ein künstlerisches Manko konstituieren kann, das bezeugen die Produktionen der »Stürmer und Dränger«.

Aus der dualistischen Natur der dramatischen Sprache wäre nun zum guten Teil alles abzuleiten, was über den äußeren Aufbau des Dramas zu sagen ist, denn jenes Gesetz des Zweitakts, das die einzelne Wechselrede organisiert, muß auch der Szene, dem Akt, der ganzen dramatischen Komposition die Form geben. Aber damit kämen wir dann schon in die höhere Verzweigung der sprachkünstlerischen Wurzel des Dramas und außerhalb des uns hier vorgezeichneten Umkreises.

Was wir innerhalb dieses Kreises fanden, das möchte ich noch einmal so zusammenfassen:

Das Drama ist als Sprachkunstwerk faßbar, sobald wir als das zündende Erlebnis des dramatischen Dichters gefühlsmäßige Ergriffenheit durch das Wesen des zu praktischem Zweck sprechenden Menschen erkennen. Dies Wesen aber wird darstellbar, wenn der Dichter den Sprachschöpfungsprozeß unter Durchhalten eines dualistischen Grundtakts darzustellen vermag.

---

[1]) Die Fähigkeit, diesen Dualismus zu hören und rein wiederzugeben, setzt nun freilich ganz bestimmte menschliche und geistige Eigenschaften des Dichters voraus; aber diese philosophischen Vorausgesetztheiten des Künstlers scheinen mir für eine kunstwissenschaftliche Untersuchung des Werkes nur ganz sekundär in Betracht zu kommen. Dies ist gesagt wider die neuklassische Ästhetik, die direkt aus dem Ethos des Dichters die dramatische Form erklären will.

III.

Das Problem des Passionsspiels.

Von

Konrad Lange.

Über keine Kunstleistung der letzten Zeit sind so verschiedene Urteile ausgesprochen worden wie über das Passionsspiel von Oberammergau. Die unbegreiflichen Widersprüche der Kritiker betreffs seiner Wirkung haben mich — eigentlich gegen meinen Willen — in das oberbayrische Gebirgsdorf geführt. Ich hatte das Bedürfnis, mir selbst ein Urteil zu bilden, ehe zehn weitere Jahre ins Land gingen. Denn auf die professionellen Berichterstatter mochte ich mich nicht verlassen. Wie war es möglich, daß die einen begeistert priesen, was die anderen schlechthin ablehnten? Wer von beiden hatte nun recht? Oder hatten vielleicht beide recht, je nachdem sich ihr Urteil auf diese oder jene Seite des Kunstwerks bezog, je nachdem sie die Aufführung von diesem oder jenem Standpunkt aus ansahen? Der Ästhetiker wird in solchen Fällen von vornherein geneigt sein, ein ästhetisches Problem zu wittern. Sollte es sich vielleicht hier um die psychische Einstellung des Bewußtseins handeln, die beim Zuschauer ja eine ganz verschiedene sein kann? Darum, daß der eine im Grunde durch etwas anderes befriedigt wird als der andere? Die Frage schön oder häßlich ist ja in ihrer Anwendung auf das einzelne Kunstwerk immer auch eine Frage der geistigen Disposition. Es handelt sich dabei um die psychischen Voraussetzungen, mit denen der Genießende an dasselbe herantritt. Das Einzelschöne kann nie absolut, sondern immer nur relativ, d. h. in seinem Verhältnis zu dem schon früher vorhandenen Bewußtseinsinhalt bestimmt werden. Diese Wahrheit an einem einzelnen Beispiel, an einem so bestrittenen Kunstwerk wie diesem nachzuweisen scheint mir eine dankbare Aufgabe für den Ästhetiker zu sein.

Dabei stehen uns wie immer in solchen Fällen zwei methodische Wege zu Gebote, die Selbstbeobachtung und die Beobachtung anderer. Beide haben nun aber hier das Eigentümliche, daß sie zu keinem glatten und einwandfreien Ergebnis führen. Man sieht daraus, daß die Sache ihre besonderen Schwierigkeiten haben muß.

Was zunächst die Beobachtung anderer betrifft, so wird allgemein zugegeben, daß die Wirkung auf die Landleute der Umgegend in der ersten Aufführung eine ganz andere war als auf die Städter, die später das Gros der Besucher bildeten. Und selbst bei diesen konnte man, wie die Zeitungskritiken beweisen, eine ganz auffallende Verschiedenheit des Urteils bemerken. Dabei liegen die Dinge keineswegs so, daß man einfach sagen könnte: die Bewunderer das sind die Laien, die Vielzuvielen, die nichts von Kunst verstehen, die Tadler dagegen das sind die Kunstkenner, die literarischen Geschmack haben und wissen, was man von einer Bühnenaufführung verlangen kann. Ich kenne vielmehr sehr geistvolle und feinfühlige Kunstliebhaber, die das Passionsspiel aufs höchste bewundern, und habe auch wieder von gebildeten und sonst toleranten Kritikern sehr ungünstige, ja durchaus ablehnende Urteile gehört.

Was aber die Selbstbeobachtung betrifft, so war mir das Wunderbarste, daß ich an mir selbst eine ganz zwiespältige Wirkung beobachten konnte. Einzelnes gefiel mir nicht nur sehr, sondern packte mich sogar gewaltig, erschütterte mich aufs höchste. Anderes dagegen ließ mich völlig kalt, ja stieß mich geradezu ab. Und diese Wirkung stand im umgekehrten Verhältnis zu der Tragik der betreffenden Szenen. Die furchtbarsten, grausigsten Vorgänge verfehlten völlig ihre Wirkung, und ruhige beschauliche Szenen rührten mich zu Tränen. Ich konnte mir dies anfangs nicht erklären und mißtraute deshalb meinem Urteil. Ein Protestant wird ja, wenn er unbefangen denkt, in solchen Fällen immer ein gewisses Mißtrauen gegen sich haben. Fehlen uns Nichtkatholiken nicht doch die Voraussetzungen, die zum Verständnis eines kirchlichen Schauspiels nötig sind? Ich meine nicht die religiösen Voraussetzungen, denn die sind ja auch bei uns vorhanden, sondern die kirchlichen, die Voraussetzungen der kirchlichen Tradition? Manches scheint dafür zu sprechen. Ich habe wenigstens gefunden, daß gebildete Katholiken im allgemeinen günstiger über Oberammergau urteilen als Protestanten. Das hängt natürlich mit dem sinnlicheren Bedürfnis der katholischen Gemeinde, mit dem anschaulicheren Charakter des katholischen Gottesdienstes zusammen.

Allein das ist ein Unterschied, über den wenigstens ein Kunsthistoriker leicht hinwegkommen sollte. Wir sprechen ja auch den Katholiken kein besseres Verständnis der mittelalterlichen Malerei zu als uns. So können wir uns auch ganz gut in das religiöse Bedürfnis versetzen, aus dem die Passionsspiele hervorgegangen sind. Unser Urteil geht vielmehr geradezu von diesem religiösen Bedürfnis aus, stellt sich also in dieser Beziehung ganz auf den Boden der katholischen Weltanschauung. Wenn trotzdem unser Urteil von dem der

Katholiken so sehr verschieden ist, so kann das nur daran liegen, daß die Veranstaltung zwei Seiten bietet, eine religiöse und eine ästhetische, und daß diese von den Kritikern der beiden Konfessionen nicht scharf auseinandergehalten werden.

Das Passionsspiel ist aus dem kirchlichen Schauspiel des Mittelalters hervorgegangen. Daß dieses dem religiösen Bedürfnis der Gemeinde seinen Ursprung verdankt, leidet natürlich keinen Zweifel. Das zeigt schon die Teilnahme der Kirche an seiner Entstehung. Der gläubige Christ wollte unmittelbar vor Augen sehen, was er in der Bibel las und in der Predigt hörte. Und die Geistlichen wußten wohl, daß die Macht der sinnlichen Anschauung den Gefühlsgehalt der biblischen Vorgänge nur steigern konnte. Was das Volk beim Anblick solcher Vorführungen erlebte, waren also wirkliche religiöse Gefühle, die sich von den in der Kirche oder daheim am Betpult erlebten nur durch ihre größere Intensität unterschieden. Und da das stundenlange Erleben starker religiöser Gefühle über die menschliche Kraft ging, fügte man in weiser Erkenntnis der Volkspsyche derbe skurrile Szenen hinzu, die neben den ernsten und traurigen Vorgängen mildernd und ablenkend wirken sollten. Wir dürfen gewiß annehmen, daß die Mehrzahl der Zuschauer diese mittelalterlichen Passionsspiele gar nicht ästhetisch, sondern rein religiös auffaßte. Das heißt es war diesen einfachen Leuten aus dem Volke gewiß ziemlich gleichgültig, wie das Schauspiel im einzelnen arrangiert war und wie die verschiedenen Darsteller ihre Aufgabe lösten. Die Hauptsache war ihnen der religiöse Gehalt, der Inhalt des Vorgeführten. Sie waren mit dem einfachsten szenischen Apparat zufrieden und verlangten nur eine möglichst augenfällige drastische Wirkung.

Bei erleuchteten Geistern aber, besonders bei Künstlern, können wir, mindestens seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, ein Eindringen der ästhetischen Betrachtungsweise beobachten. Bezeichnend dafür ist die Schilderung, die Dürer in dem Tagebuch seiner niederländischen Reise von dem großen »Umgang«, d. h. der Prozession gibt, die er in Antwerpen am Mariä-Himmelfahrtstage von der Frauenkirche aus durch die Stadt ziehen sah. Da heißt es[1]: »Do trugen 20 Personen die Jungfrau Maria mit dem Herrn Jesu auf das Köstlichst geziert, zu Ehren Gott dem Herrn. Und in diesen Umgang war gar viel freudenreichs Dings gemacht und gar köstlich zugerichtt. Dann do führet man viel Wagen, Spiel (lebende Bilder) auf Schiffen und anderem Bollwerk. Darunter was der Propheten Schar und Ordnung, danach das neu Testament, als der englisch Gruß, die heiligen 3 König

[1]) Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß S. 118 f.

auf großen Kameeltieren und auf anderen seltsamen Wundern reitend, gar artig zugerichtt, auch wie unser Frau in Ägypten fleucht, fast andächtig, und viel ander Ding, hie um Kurz willen unterlassen. Auf die Letzt kam ein großer Drach, den führet S. Margareth mit ihren Jungfrauen an einer Gürtel, die was forder hübsch. Der folget nach S. Georg mit seinen Knechten, gar ein hübscher Kürisser. Auch ritten in dieser Schaar, gar zierlich und auf das köstlichs bekleidet, Knaben und Mägdlein auf mancherlei Landsitten zugerichtt, anstatt mancherlei Heiligen.«

Es ist interessant zu sehen, wie bei Dürer hier der fromme »andächtige« Inhalt der Darstellungen und die Art und Weise ihrer äußeren Aufmachung ineinander spielen. Wenn er sagt, daß das lebende Bild der Madonna »zu Ehren Gott dem Herrn« diene und daß die Flucht nach Ägypten »sehr andächtig« gewesen sei, so spricht sich darin das Gefühl für den Inhalt deutlich aus. Daß aber einzelne Personen als »sehr hübsch« oder »aufs köstlichste geziert« bezeichnet werden, ist ein Beweis, daß dem Schreiber daneben doch auch die äußere Art der Darstellung nicht gleichgültig war. Er erlebte eben beim Anblick dieser Prozession, um es in der Terminologie der Illusionsästhetik auszudrücken, zwei Vorstellungsreihen, deren eine sich auf den Inhalt, die andere auf die Form der Darstellung, deren eine sich auf die dargestellten Heiligen, die andere auf die Personen, die sie darstellten, bezog. Bei Dürer als Künstler ist diese Zweiheit der Vorstellungs- und Gefühlsreihen selbstverständlich. Inwieweit sie auch sonst bei Gebildeten jener Zeit vorauszusetzen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Im allgemeinen wird man eine Entwicklung von der rein inhaltlichen zur ästhetischen Auffassung annehmen müssen. Auch später werden aber die in der künstlerischen Bildung Zurückgebliebenen allezeit mehr der inhaltlichen als der ästhetischen Seite zugeneigt haben. Die große Menge hat gewiß niemals tief darüber nachgedacht, welche künstlerische Arbeit dazu gehörte, alles das zu arrangieren. Sie nahm eben das, was sie sah, genau so wie das, was sie in der Bibel las, für historische Wirklichkeit und war zufrieden, beim Anblick des Gebotenen diejenigen Gefühle zu erleben, die der Inhalt forderte.

Die Möglichkeit dieser beiden Betrachtungsweisen erklärt nun wie ich glaube die Verschiedenheit des Urteils über das Passionsspiel. Die günstigen Beurteiler, das sind diejenigen, die den Inhalt mit voller Gläubigkeit entgegennehmen und sich freuen, das, was sie von Jugend auf nur mit dem geistigen Auge geschaut haben, nun auch in greifbarer Wirklichkeit vor sich zu sehen. Sie brauchen darum ästhetisch nicht uninteressiert oder künstlerisch nicht ungebildet zu sein. Der Schwerpunkt ihres Interesses liegt nur auf dem Inhalt. Dieser wirkt

so stark auf sie ein, daß sie die Schwächen der Darstellung übersehen. Sie erleben mit einem Wort mehr religiöse als ästhetische Gefühle. Die Tadler dagegen, das sind die, die dem Inhalt ablehnend oder indifferent gegenüberstehen. Sie wollen gar keine Andacht verrichten, sondern sich ästhetisch anregen lassen. Und sie empfinden es schmerzlich, daß zu dieser ästhetischen Anregung eben doch die Mittel der Oberammergauer nicht ausreichen.

Ich habe bei Katholiken wiederholt die Auffassung vertreten gefunden, daß das Passionsspiel gar keine Theatervorstellung, sondern eine Form des Gottesdienstes sei. Wäre das richtig, so dürften wir es überhaupt nicht ästhetisch kritisieren. Denn der Gottesdienst steht über der ästhetischen Kritik. Es können in ihm zwar ästhetische Elemente vorkommen, aber sie werden immer nur Nebensache sein. Sie wirken auch in der Tat, z. B. bei der katholischen Messe wie bei der protestantischen Predigt, nur sehr wenig mit. Männer vom Fach werden ja auch eine Predigt ästhetisch kritisieren. Bei der gläubigen Gemeinde würde schon der Gedanke an die Mittel, mit denen der Mann auf der Kanzel wirkt, jede Andacht vernichten.

Auf diesem Boden der künstlerischen Indifferenz steht nun aber das Oberammergauer Passionsspiel nicht. Denn bei ihm macht schon die Art der Inszenierung die größten ästhetischen Ansprüche. Ein riesenhaftes über 4000 Personen fassendes Haus, das nur durch die Öffnung an der Bühnenseite an die Bretterbude des alten Bauerntheaters erinnert, eine Bühne von etwa 40 Meter Breite, stattliche Kulissen in Form einer anspruchsvollen Architektur, eine Musik, die, obwohl ziemlich einfach, doch gewisse Ansprüche macht, Kostüme, die dem besten Theaterschneider zur Ehre gereichen würden; dazu ein Publikum aus aller Herren Ländern, verschiedenen Konfessionen angehörig, durchaus nicht nur Fromme, die sich erbauen, sondern auch weltlich Gesinnte, die sich anregen lassen wollen: alles das erzeugt eine sehr starke Vorstellung von Kunst und künstlerischer Absicht, und es ist selbstverständlich, daß man unter diesen Umständen nicht mit dem Gefühl in das Theater geht, eine Andacht zu verrichten, sondern einen künstlerischen Genuß zu erleben. Eine Kritik des Passionsspiels nach seiner künstlerischen Seite ist also nicht nur berechtigt, sondern sogar notwendig. Sie wird auch offenbar gewünscht. Denn Zeitungskorrespondenten, Dichter und Künstler werden zu der Eröffnungsvorstellung eingeladen, d. h. doch nicht zu einem Gottesdienst, sondern zu etwas, was ihres Amtes ist. Wir sind also im Rechte, wenn wir Kritik üben. Und bei der großen Bedeutung des Passionsspieles, zu dem viele Hunderttausende herbeiströmen, nach dem sich viele Engländer und Amerikaner eine Vorstellung von deutscher Kunst bilden, darf die

Kritik eine strenge sein. Ausüben sollte sie freilich nur der, dem die beiden Seiten, um die es sich hier handelt, nicht fremd sind, der einerseits mit einer gewissen Pietät an den biblischen Erinnerungen seiner Jugend hängt, anderseits auch ästhetisch gebildet genug ist, um das Verdienst der Darstellung als solcher würdigen zu können.

Ich muß nun wie gesagt von der Tatsache ausgehen, daß der Eindruck auf mich kein einheitlicher gewesen ist, daß ich zwar von einigen Szenen sehr gepackt wurde, daß dagegen andere mich völlig kalt ließen. Ich kann nicht leugnen, daß ich mit gewissen Zweifeln nach Oberammergau gekommen war. Man sollte auch in der Tat denken, daß der große Menschenzudrang, der internationale Charakter des Publikums, all die häßlichen Seiten, die mit dem Geldverdienen zusammenhängen, keine rechte Stimmung aufkommen ließen. Das ist nun aber seltsamerweise nicht der Fall, und ich kann das Erstaunen nicht schildern, das mich erfüllte, als ich mitten in dieser ungeheuren Menschenmasse sitzend gleich bei der ersten Szene, dem Einzug Christi in Jerusalem, einen ganz gewaltigen Eindruck erlebte.

Man erinnert sich, welche eigenartige Wirkung es macht, wenn in der letzten Szene von Sudermanns Johannes, der sonst so viel Undramatisches enthält, der Einzug Christi im Hintergrunde vor sich geht, als Gegensatz zu dem Gastmahl, das sich auf der Bühne abspielt. Man sieht Christus nicht selbst, sondern nur das Schwenken der Palmzweige, begleitet von den Hosiannarufen der erregten Volksmenge. Aber was ist das gegenüber der leibhaftigen Gegenwart, die wir in Oberammergau vor Augen sehen! Das ist ja Christus selbst, wie er auf der bekannten Eselin sitzt und in die Stadt Davids einreitet, und das ist das Volk selbst in seinen echten orientalischen Trachten! Und wie die ungeheuren Menschenmassen — es sind gewiß über 500 Männer, Frauen und Kinder — sich zuerst auf die Hinterbühne schieben, dann Palmzweige schwingend und »Heil dir, Davids Sohn« rufend auf die Vorderbühne hervordrängen, wie sie hier anderen begegnen, sich mit ihnen vereinigen und den erhofften Messias umringen, das ist ja gar kein Spiel, das ist Wirklichkeit. Der da auf der Eselin reitet, das ist nicht Anton Lang, der biedere Hafnermeister von Oberammergau, das ist Jesus Christus in eigener Person. Genau so hat man sich ihn von Jugend auf gedacht, genau so hat man sich den ganzen Vorgang schon als Kind vorgestellt, und zwar auf Grund von Holzschnittillustrationen, die von jeher unsere Lektüre der Bibel begleitet haben. Denn gerade aus diesen Kunstwerken heraus, mit ihrer Hilfe haben die Oberammergauer diese Szenen geschaffen. Es ist, als sähen wir längst Geahntes, aber nur Gedachtes mit einem Male leibhaftig vor uns, als hätte ein Traum unserer Jugend mit einem Schlage Wirklichkeit gewonnen!

Und dann erst das Abendmahl! Nach den Photographien hatte ich es mir wie eine Art lebendes Bild gedacht, schön nach Lionardos Fresko gestellt, aber ohne Handlung, kalt und tot in seiner unnahbaren Größe. Aber wie ganz anders war es in Wirklichkeit! Das ist ja freilich keine gewöhnliche Theaterszene, das ist, darin haben die katholischen Kritiker recht, eine gottesdienstliche Feier, eine liturgische Handlung. Wie Christus, von Jünger zu Jünger gehend, ihnen allen die Füße wäscht, wie er mit feierlichen, ruhigen Geberden das Brot bricht und den Wein segnet und beides seinen Jüngern reicht, und wie er dabei eigentlich nicht mehr als die Einsetzungsworte spricht und was sonst noch in der Bibel steht, das ist so groß und einfach, so feierlich und religiös in der Wirkung, daß man sich kaum etwas Schöneres denken kann. Was muß es für Mühe gekostet haben, bis der verdiente Regisseur des Passionsspiels und Vorsteher der Schnitzschule, Ludwig Lang, diese einfachen Gebirgsbewohner so weit gebracht hat, daß sie eine solche Szene in dieser Weise darstellen konnten! Daß sie imstande waren, so ruhige und feierliche Bewegungen zu machen, dem Publikum gegenüber so wirksame Gruppen zu bilden, ihre klassischen Gewänder mit solchem Anstand zu tragen. Und doch, an alles das denkt man bei der Vorstellung nicht. Das Spiel verschmilzt vollständig mit der Wirklichkeit, die es darstellt, die Darsteller gehen ganz in ihren Rollen auf. Keine Bewegung, kein Wort stört die Illusion. Man kann die ganze Szene hindurch in der Selbsttäuschung verharren, als ob man das wirkliche Abendmahl vor sich hätte. Um dieser Szene allein willen lohnt es sich nach Oberammergau zu gehen.

Fast ebenso schön ist der Besuch Christi und seiner Jünger in Bethanien, bei dem das Arrangement der Gruppen aber schon etwas kunstvoller ist und auch die Worte schon eine größere Rolle spielen.

Wenn ich mich nun frage, worauf die große Wirkung dieser drei Szenen, die allen übrigen weit überlegen sind, beruht, so fällt mir zunächst auf, daß es diejenigen sind, in denen entweder gar nicht gesprochen wird oder die Rede wenigstens ruhig und gelassen und mit einem uns ganz vertrauten Inhalt dahinfließt. Das heißt mit anderen Worten diejenigen, deren Wirkung ganz auf dem Bühnenbilde und der Bewegung der Personen beruht. Das ist ja offenbar die Stärke der Oberammergauer, die von alters her durch ihre nationale Kunst, die Schnitzkunst, auf diese Seite der Augenkultur hingewiesen sind. In dem Augenblick, wo Christus von der Eselin absteigt und die Wechsler anredet, ist die Wirkung vorbei, und auch die Szene in Bethanien bietet im Text manches Bedenkliche.

Welcher Art ist nun aber die Wirkung, die diese Szenen hervorbringen? Indem ich mich des Erlebnisses, das ich dabei hatte, er-

innere (jede Selbstbeobachtung ist ja eine Erinnerung), glaube ich sagen zu können, daß es die völlige Übereinstimmung des Bühnenbildes mit der Vorstellung von den Szenen, die ich mir machte, war, was mich so stark packte. Diese Übereinstimmung erklärt sich sehr einfach. Wir stellen uns bei der Lektüre der Bibel die Szenen, deren Schilderung wir lesen, so vor, wie wir sie auf den uns von Jugend her geläufigen Illustrationen gesehen haben. Diese selben Illustrationen sind es nun, die der Oberammergauer Darstellung zugrunde liegen. Daß diese Kunst einen stark klassizistischen oder nazarenischen Charakter hat, der uns vielleicht heute nicht mehr zusagen würde, tut nichts zur Sache, entscheidend ist nur, daß die Oberammergauer Bühnenbilder denselben Charakter haben. Erinnerungsvorstellung und Wahrnehmung verschmelzen also tatsächlich zu einer völligen Einheit miteinander. Diese Übereinstimmung ist so groß, daß man zeitweise glauben kann die Wirklichkeit vor sich zu sehen. Und die Folge davon ist wieder die, daß der Gefühlsgehalt der Szenen zur vollen Wirkung kommt, in voller Stärke erlebt wird.

War das nun aber ein ästhetischer Genuß im strengen Sinne? Wer die Volkskunst der primitiven Zeiten schon für reine Kunst hält, wird die Frage bejahen. Ja er wird vielleicht sogar in dieser völligen Übereinstimmung, die eine sehr starke Illusion, ja eine wirkliche Täuschung zur Folge hat, ein ästhetisches Ideal erblicken. Wer dagegen von der Kunst höherer Kulturstufen ausgeht, wird etwas anders urteilen. Nach der Auffassung des Kulturmenschen gehört doch zum ästhetischen Genuß noch etwas mehr als Übereinstimmung des Kunstwerks mit einer schon vorher vorhandenen Vorstellung. Es gehört dazu vor allem ein Gefühl für das künstlerische Wollen und Können desjenigen, der das Kunstwerk geschaffen hat. Dieses erlebt man hier wohl insofern, als man dunkel an alte Kunstwerke erinnert wird, die diesen Szenenbildern zugrunde liegen. Für die Kenner der alten Kunst ist also der Genuß ähnlich wie beim lebenden Bilde [1]). Für die übrigen fällt auch dieses ästhetische Moment weg. Denn der Darsteller selbst — und auch der Dichter — treten in diesen Szenen nicht als eigene Persönlichkeiten hervor. Man hat gar keine Zeit, an sie zu denken, denn man geht ganz im Inhalt auf, genießt nur das Was der Darstellung. Man kommt sich vor wie das Bauernmädchen, das zum ersten Male ein Theater besucht und, da es das Geschaute für Wirklichkeit hält, sich schrankenlos seinen Gefühlen hingibt. Die Darsteller des Christus, der Apostel und all der anderen Personen sind einem vollkommen gleichgültig, denn sie ordnen sich dem Ganzen so unter

[1]) Vgl. Lange, Das Wesen der Kunst, 2. Aufl., S. 506.

treten mit ihrer Person so zurück, daß man eben nur Christus und die Apostel zu sehen glaubt. Das was hier geboten wird, ist nicht nur religiöse Kunst, sondern ist auch Volkskunst, wenn es erlaubt ist, dieses oft mißbrauchte Wort anzuwenden. Volkskunst im eigentlichen Sinne, d. h. in dem Sinne, daß das Volk die Kunst machte, gibt es ja nicht. Kunst ist immer die Schöpfung Einzelner. Aber diese Einzelnen können sich der Allgemeinheit so unterordnen, mit ihrem Fühlen so sehr in dem der Allgemeinheit aufgehen, daß sie als Persönlichkeiten überhaupt nicht hervortreten. Ihr Name geht dann auch konsequenterweise verloren. Das ist der Fall, den wir hier beobachten. Und die Volkskunst von Oberammergau ist ihrem Inhalt nach religiöse Kunst. Wenn die Absicht des Passionsspiels wirklich auf die Erzeugung von Andacht, d. h. die Erregung religiöser Gefühle geht, so hat es diesen Zweck mit den genannten Szenen vollkommen erreicht. Würde sich das Ganze in dieser Weise abspielen, so wäre es in seiner Art vollkommen. Nur wäre es kein Kunstwerk, sondern eine religiöse Handlung, keine Theatervorstellung, sondern eine Form des Gottesdienstes.

Es ist nicht uninteressant, die Mittel kennen zu lernen, mit denen die Leitung der Oberammergauer Passionsspiele diese Wirkungen hervorbringt. Das Verdienst der Darsteller ist, wenn ich so sagen darf, ein negatives. Es besteht darin, daß sie nichts verderben. Selbst die Hauptdarsteller drängen sich nicht vor, halten sich vielmehr sichtlich zurück. Der Einzelne taucht in der Masse unter. Man soll ihn gar nicht als künstlerische Persönlichkeit empfinden. Das Hauptmittel dafür ist die sorgfältige Verteilung der Rollen. Sie erfolgt durch ein eigens aus der Mitte der Spieler eingesetztes Komitee und geschieht nach dem Grundsatz, daß jeder Darsteller sich möglichst selbst spielen kann. Von einem großen Schauspieler verlangen wir, daß er in allen Sätteln gerecht ist. Die größten Schauspieler haben auch das größte Repertoire. Sie legen Wert darauf, die verschiedensten Rollen spielen zu können. »Hier steh' ich, ich kann — auch anders«, das ist ihre Parole. In Oberammergau ist das Gegenteil der Fall. Der Darsteller spielt seine Rolle gewöhnlich mindestens zwei Spielperioden hindurch, d. h. solange es sein Äußeres erlaubt. Denn dieses Äußere muß zu der Rolle passen. Und jeder Einzelne muß sich völlig in seine Rolle einleben. Daß die Darsteller schon jahrelang vorher mit langen Locken und Christusbärten herumlaufen, hat seinen guten Grund. Sie wachsen so mit ihrer Maske zusammen. Perücken und künstliche Bärte würden die Illusion stören, denn man würde durch sie daran erinnert werden, daß jede dieser Personen auch andere Rollen spielen könnte als die eine, für die sie unter den lebenden

Oberammergauern als die geeignetste erkannt worden ist. So lebt sich der Oberammergauer ganz in seine Rolle ein, gewöhnt sich, auch im Leben die Person zu sein, die er einen ganzen Sommer hindurch und dann wieder nach zehn Jahren spielen soll.

Das wird den Leuten wesentlich erleichtert durch die alten künstlerischen Traditionen, in denen sie aufgewachsen sind. Man muß sich nur erinnern, daß sie von Jugend auf die Heiligenfiguren ihrer Herrgottschnitzer gesehen haben, wenn sie nicht gar selber Herrgottschnitzer sind. Sie wissen ganz genau, welche Bewegungen Christus nach alter künstlerischer Tradition beim Segnen des Weins macht, wie Magdalena auf die Knie niederfällt, um die Füße Christi zu salben, und wie es Judas anstellt, um sich an dem Baum aufzuhängen. So wird ihnen die Nachahmung dieser Bewegungen leicht, und es wird gar nicht als besonderes Verdienst empfunden, wenn sie jede Bewegung vermeiden, die die bildliche Wirkung der Szenen stören könnte.

Dazu kommt die allgemeine Vertrautheit mit dem Gang der Handlung, die den Beschauer nie in Zweifel läßt, um was es sich in jeder Szene handelt, und die Anspruchslosigkeit des Textes, der so einfach ist, daß auch ein kleines Kind ihn verstehen, der dümmste Zuschauer ihm folgen kann. Ferner die Einfachheit der Musik, die mit unkomplizierten, höchst primitiven Mitteln arbeitet und sich dem Text in geschickter Weise anpaßt.

Das große Problem, um das es sich für mich handelte, war nun das, wie es kommt, daß die anderen Szenen gegen die drei erwähnten so außerordentlich abfielen, daß sie sich an Wirkung gar nicht mit ihnen vergleichen ließen. Der Grund dafür ist mir, wie ich glaube, klar geworden. Er beruht darauf, daß bei ihnen die Kunst als solche ihre Ansprüche geltend macht und daß das Künstlerische, das dem Zuschauer geboten wird, nicht auf der Höhe steht, die man erwarten könnte, ja daß es selbst mittleren Ansprüchen nicht genügt.

Bedenklich ist schon, daß das Zurückdrängen der Persönlichkeiten der Darsteller, dieses wesentliche Kennzeichen der Volkskunst, in Oberammergau nicht streng festgehalten wird. Wer dorthin kommt, überzeugt sich bald, daß der Personenkultus in üppigster Blüte steht. Von allen Schauläden sticht einem der leidend-milde Ausdruck Anton Langs als Christus, die mißtrauische und verbitterte Pose des Judasdarstellers, der schwärmerische Augenaufschlag der Magdalena entgegen. Daß diese Darsteller sich so oft photographieren ließen, darf man ihnen natürlich nicht als persönliche Eitelkeit auslegen. Es war vielmehr das Interesse des Verlegers, der die Photographien vertreibt, d. h. der Wunsch der Globetrotter, die sich eine Erinnerung mitnehmen

wollten. Bedenklicher ist schon, daß sich die Darsteller auch im Alltagshabit photographieren lassen. Es muß einen eigenen Reiz haben, den Mann, der noch am Tage zuvor am Kreuze das »Es ist vollbracht« gesprochen hat, als freundlichen Hafner in seiner Werkstatt oder als behäbigen Vater im Kreise seiner Familie zu sehen. Für den feinfühligen Besucher wird dadurch eine Trennung des Schauspielers von seiner Rolle hervorgerufen, die der beabsichtigten und oben geschilderten Wirkung geradezu entgegengesetzt ist. Man sieht, diese Leute wollen eben doch nicht in dem Ganzen untergehen, vielmehr als Persönlichkeiten gewürdigt werden.

Vor allem aber hat das Passionsspiel selbst im Laufe der Jahre eine Entwicklung durchgemacht, die auf eine immer höhere Steigerung der künstlerischen Ansprüche hinausläuft. Das hängt natürlich in erster Linie mit dem wachsenden Fremdenverkehr zusammen und in zweiter mit dem internationalen Charakter des Auditoriums, zu dem England und Amerika das Hauptkontingent liefern. So ist es gekommen, daß aus dem einfachen Mysterienspiel des Mittelalters, das aus rein religiösen Bedürfnissen hervorgegangen war, mit der Zeit ein Kunstwerk geworden ist wie so viele andere, nur mit dem Unterschied, daß die Kunst dabei nicht genügt. In der Tat steht das Reinkünstlerische, das man im Laufe des 19. Jahrhunderts zu der alten Überlieferung hinzugefügt hat, in einem seltsamen Mißverhältnis zu den äußeren Ansprüchen, mit denen die Veranstaltung auftritt. Und dieses Mißverhältnis ist es, was einem den reinen Genuß geradezu unmöglich macht.

Ich habe schon auf die Volkstümlichkeit, d. h. die Allgemeinverständlichkeit des Textes hingewiesen. Die Oberammergauer legen auf ihn besonderen Wert und haben wie es heißt in den achtziger Jahren der Versuchung widerstanden, ihn zu modernisieren und höheren Bedürfnissen anzupassen. Aber wer daraus schließen wollte, daß der Text in der Form beibehalten sei, wie er sich, etwa im 17. Jahrhundert, als das bekannte Gelübde abgelegt wurde, entwickelt hatte, der würde sich arg täuschen. Den jetzigen Text hat bekanntlich der Benediktinerpater Ottmar Weiß aus dem benachbarten Kloster Ettal abgefaßt, indem er im Jahre 1810 den alten anstößigen Text »reinigte« und umarbeitete. Diesen so gereinigten und schon gründlich modernisierten Text hat dann 1850 der Oberammergauer Pfarrer Daisenberger noch einmal gereinigt und neu redigiert. Man kann sich denken, was bei diesen wiederholten Umarbeitungen schließlich herausgekommen ist. Der heutige Text ist himmelweit verschieden von dem des 17. Jahrhunderts oder gar von den Texten, die wir für die noch älteren anderwärts gegebenen Passionsspiele teils kennen, teils voraussetzen müssen.

Von der herzerquickenden, aber allerdings rohen Aneinanderreihung ernster und spaßiger, andächtiger und skurriler Szenen, aus denen das alte geistliche Schauspiel bestand, ist so gut wie nichts übrig geblieben. Die derben, ja geradezu gemeinen Züge, die damals vom Volke verlangt wurden und ästhetisch eine ähnliche Wirkung ausübten wie das Satyrspiel der Alten, das auf die Tragödie folgte, oder der Narr in Shakespeares Dramen, konnten natürlich nicht beibehalten werden. Thomas Cook & sons, so hat man witzig gesagt, erlaubten diese Dinge nicht mehr. Witzig, aber nicht richtig. Denn sie waren schon längst, ehe der internationale Verkehr begann, gestrichen worden. Und niemand wird Szenen wie der, wo die Teufel dem gehenkten Judas die Gedärme aus dem Leibe zerrten, eine Träne nachweinen. Auch auf die Zoten der Wechsler bei der Austreibung und der Soldaten, die um den Rock des Gekreuzigten würfeln, wird man gern verzichten. Das Schlimme ist nur, daß man mit den alten Anstößigkeiten auch eine Reihe charakteristischer und durchaus nicht anstößiger Züge geopfert hat. So kräht z. B. der Hahn bei der Verleugnung Christi durch Petrus nicht mehr, obwohl der Text des Evangeliums, der hier beibehalten ist, sein Krähen bei der dritten Verleugnung ankündigt. Nicht durch den Hahnenschrei, sondern durch den vorwurfsvollen Blick Christi — ein ganz undramatisches Motiv, das niemand im Zuschauerraum bemerkt — wird Petrus zur Besinnung gebracht. Wenn man für das Seelenheil des Buben fürchtete, der früher den Hahnenschrei imitieren mußte, so hätte man diesen ja auch in anderer Weise wiedergeben können. Und wenn man an dem Lächeln des Publikums bei einer so ernsten Gelegenheit Anstoß nahm, so durfte man auch die lebenden Tauben nicht beibehalten, die aus dem bei der Vertreibung der Wechsler umgestoßenen Korbe davonflattern. Was soll man gar dazu sagen, daß auf dem Tuche, mit dem Veronika dem Kreuztragenden den Schweiß vom Gesicht abtrocknet, nicht, wie es die Legende will, das Bildnis des leidenden Erlösers erscheint! Schämt man sich der frommen Sage?

Überhaupt hat man, um das gleich nebenbei zu bemerken, alle szenischen Schwierigkeiten umgangen. Die Oberammergauer verzichten mit einem gewissen Stolz auf die Mitwirkung der Maschinerie. So schwebt z. B. der Engel, der den betenden Christus auf dem Ölberg tröstet, nicht, wie es die bildliche Tradition verlangt, von oben herab, was doch leicht zu machen gewesen wäre, sondern tritt, noch dazu ohne Flügel, seitlich aus der Kulisse heraus. Und die Auferstehung Christi wird gar in der Form bewerkstelligt, daß Christus sich in ganz nüchterner Weise seitlich durch die Kulisse entfernt. Wir sind gewiß nicht für einseitige Steigerung des äußeren Apparates.

Aber es will uns ein Widerspruch dünken, wenn auf einer so großen und anspruchsvollen Bühne und bei einem solchen Luxus in den Kostümen derartige wichtige Effekte so ganz unter den Tisch fallen. Der schlimmste Fehler in künstlerischen Dingen ist die Inkonsequenz. Entweder man bleibt bei dem alten Bauerntheater, der Bretterbühne mit all ihren technischen Unvollkommenheiten, oder man präpariert die Dinge für ein großstädtisches und internationales Publikum. Was man aber tut, das soll man ganz tun. Was man jetzt aus dem Passionsspiel gemacht hat, das kommt mir vor wie die Restauration einer alten gotischen Kirche, bei der man einige der derben Fratzen der Wasserspeier entfernt und durch brave »unanstößige« Figuren ersetzt, die übrigen aber belassen, ferner die knorrigen und eigenartigen Formen der Ornamentik weichlich überarbeitet und dadurch verwässert hat. Auch der Fall Oberammergau ist ein Problem des Heimatschutzes, aber kein erfreuliches.

Dem entspricht nun ganz der Wortlaut des Textes. Wo die Formulierung der Evangelien beibehalten ist, läßt sich die Sache noch ertragen. Wir Protestanten werden zwar beim Anhören dieser charakterlos verwässerten Sprache immer die Lutherische Bibelübersetzung mit all ihren Fehlern, aber auch mit ihrer Anschaulichkeit und Ausdruckskraft herbeiwünschen. Immerhin, auch die moderne Übersetzung kann die Schönheiten des Originals nicht ganz vernichten. Aber mit dem Text der Evangelien kam man bei der dramatischen Formulierung nicht aus. Und um acht Stunden, die traditionelle Zeit der Tagfahrt, zu füllen, bedurfte es selbständiger poetischer Erfindung. Was nun der alte Ottmar Weiß und gar Pfarrer Daisenberger von Eigenem hinzugebracht haben, das ist nicht aus einer Inspiration gottbegnadeter Dichter hervorgegangen: eine unangenehme Mischung von Kanzelpathos und Geschäftsstil, die an Banalität und Poesielosigkeit das Menschenmögliche leistet. Dafür nur ein paar Beispiele:

Wie Christus von seiner Mutter Abschied nimmt, sagt er zu ihr (S. 35 des Textes): »Mutter! Mutter! Für die zärtliche Liebe und mütterliche Sorgfalt, die du mir in den 33 Jahren meines Lebens erwiesen hast, empfange den heißen Dank deines Sohnes!« Es fehlt nur noch »Der ergebenst Unterzeichnete«. Und wie die übrigen Apostel dem Herrn folgen, spricht der zurückbleibende Judas, der schon an Abfall denkt, folgenden Monolog: »Will ich noch nachgehen? (gemeint ist: Soll ich noch nachgehen?) Ich habe wenig Lust dazu. Das Benehmen des Meisters ist mir unerklärlich. Seine großen Taten ließen hoffen, er werde das Reich Israel wieder herstellen. Aber es wird immer nichts. Er ergreift die Gelegenheiten nicht, die sich ihm darbieten. Und jetzt redet er beständig vom Scheiden und Sterben und vertröstet

uns in geheimnisvollen Worten auf eine Zukunft, die mir zu weit und in dunkler Ferne liegt. Ich habe lange gehofft und geharrt, nun bin ich des Hoffens und Harrens müde. Ich sehe wohl: es steht bei ihm nichts in Aussicht, als in fortwährender Armut und Niedrigkeit zu leben und wohl gar, statt der erwarteten Teilnahme an seinem herrlichen Reiche, mit ihm verfolgt und eingekerkert zu werden. Ich will mich zurückziehen, da es noch Zeit ist. Zum Glück war ich immer klug und vorsichtig und habe aus dem Gemeinsäckel hie und da eine Kleinigkeit für mich auf die Seite gelegt für den Fall der Not. Das ist jetzt gut hernehmen, bis ich eine andere Versorgung finde. Wenn sich die Gesellschaft auflösen muß, wie es allen Anschein hat ...«

Das klingt etwa so, als handle es sich um die Auflösung einer Aktiengesellschaft oder als wolle ein Bankdirektor mit einem Teil der Kasse durchbrennen.

Sätze wie: »Ich werde im Rate eure Beschwerde vortragen und kräftigst befürworten« oder: »Eine außerordentliche Begebenheit ist der heutigen Beratung außerordentlicher Gegenstand« hören sich doch sehr papieren an.

Anderes ist geradezu gewöhnlich. So z. B.: »Doch ach, die Prophetenmörderin (Jerusalem), sie taumelt fort in ihrem bösen Sinn. Darum, so spricht der Herr, dies Volk will ich nicht mehr.« Oder die Worte des Judas: »Aber Meister, erlaube mir: Wenn du wirklich uns verlassen wirst, so triff doch erst Anstalten für unsere künftige Versorgung.« Oder ein andermal: »Es ist bei ihm (Jesus) nichts mehr — — — und überhaupt, ich bin gesonnen, mich an meine gesetzliche Obrigkeit zu halten, das ist immer das beste.« Oder gar die Worte des Chors bei der Kreuzigung: »Ich hör' schon seine Glieder krachen, die man aus den Gelenken zerrt.«

In diesem Stil geht es, wenn auch nicht immer so schlimm, weiter. Man sagt ja nun, die Oberammergauer empfänden diese Mängel des Textes wohl, sie hielten aber trotzdem an ihm fest, weil er volkstümlich sei. Man dürfe gar nicht die Ansprüche der Gebildeten zum Maßstab nehmen; den Bauern, auf die es doch allein ankomme, sei der Text gerade so lieb und wert. Das mag ja wohl sein, aber diese Berechnung auf das bäuerliche Verständnis steht in einem schreienden Gegensatz zu der Tatsache der anspruchsvollen modernen Inszenierung des Ganzen. Und wenn tatsächlich die meisten Besucher von Oberammergau Gebildete aller Nationen sind, dann kann man eben an dem alten Text nicht festhalten. Ja, wenn es noch der wirklich alte Text wäre, den würden wir uns als eine historische Merkwürdigkeit sehr gerne gefallen lassen. Nicht aber einen Text, aus dem alles Charakteristische »weggereinigt« ist. Entweder man ist in dieser Be-

ziehung historisch treu, oder man regt einen wirklichen Dichter an, einen modernen Text zu schreiben, d. h. die Evangelien nach unserem heutigen poetischen Bedürfnis umzudichten. Ein im Jahre 1810 verbesserter und im Jahre 1850 noch einmal verbesserter Text kommt mir vor wie ein Bild von Zeitblom, das wie der Herberger Altar im Jahre 1847 restauriert und im Jahre 1869 noch einmal übermalt worden ist. Da gibt es nur ein Mittel: die Übermalungen wegzunehmen oder ein ganz neues Bild zu malen. Verbessern kann man den alten Stil nicht, und wenn man sich noch so sehr einbildet, durch Abschleifung der Härten und Veränderung der Konturen die angeblichen Häßlichkeiten des Originals beseitigen zu können. Es wird immer einmal eine Zeit kommen, wo der allgemeine Geschmack das Alte gebieterisch zurückfordert.

Einen Ansatz zu selbständiger Poesie machen die lyrischen Ergüsse des Prologs in antikem Versmaß nach dem Muster des griechischen Chors. Aber während dieser den Gefühlsgehalt des auf der Bühne Geschauten in lyrisch gesteigerter Sprache zusammenfaßte, ist das, was der Prolog hier sagt oder der Chor singt, nur die in gebundene Form gebrachte ziemlich überflüssige Inhaltsangabe dessen, was nun kommen soll. Und es hat wirklich keinen Zweck, daß man dieselben Ereignisse, die man übrigens aus der Bibel längst kennt, nicht nur dramatisch auf der Bühne sieht, sondern auch schon vorher episch oder lyrisch aus dem Munde des Prologsprechers hört. Dreimal dieselbe Sache ist denn doch des Guten zu viel.

Bei diesem Mangel an poetischer Erfindung ist es kein Wunder, daß auch von einer geistigen Vertiefung des Inhalts, einer psychologischen Ausdeutung der in den Evangelien erzählten Ereignisse nicht die Rede sein kann. Und doch wäre es gerade dies, was wir von einem wirklichen Kunstwerk verlangen. Der Dichter soll uns ja nicht, was wir schon wissen, noch einmal erzählen, sondern er soll es uns deuten, in eine Beleuchtung rücken, die uns ein tieferes Verständnis ermöglicht. Von all dem finden wir hier nichts. Im Gegenteil: an vielen Stellen bleibt das Spiel hinter der Erzählung der Evangelien zurück. Momente hochdramatischen Charakters wie die Reue des Petrus nach der Verleugnung, die Kennzeichnung des Judas als Verräter beim Abendmahl, die Erkennung des Auferstandenen durch Maria Magdalena im Garten bleiben infolge gleichgültiger oder ungeschickter Führung des Dialogs geradezu wirkungslos. Fruchtbare Momente wie die Szene mit den Jüngern in Emmaus und die Bekehrung des ungläubigen Thomas sind unbegreiflicherweise weggelassen. Überall hat man das Gefühl, daß bei der Auswahl der Szenen und der Formulierung des Textes kein rechter Dichter am Werke gewesen ist, daß die biederen und wohl-

meinenden »Reiniger« des Textes mit den verschiedenen nicht zu leugnenden Anstößigkeiten auch den poetischen Gehalt, den doch die Evangelien in Fülle bieten, ausgetrieben haben.

Man wird sagen: das ist eben echte Volkskunst. Aber diese Volkskunst durch acht volle Stunden genießen zu müssen, geht über die Kräfte eines normalen Zuschauers. Sie mag den Ausländern erträglich sein, die die deutsche Sprache nicht beherrschen und folglich die Grenze zwischen Verständlichkeit und Trivialität nicht empfinden. Dem ästhetischen Bedürfnis eines gebildeten Deutschen können sie nicht genügen. Er verlangt eine poetischere und wirksamere Zusammenfassung der dramatischen Faktoren.

Der unpersönliche und charakterlose Stil der Dichtung überträgt sich auch auf die Sprechweise der Darsteller. Sie steht um viele Grade tiefer als ihre Bewegung und ihr Gesichtsausdruck. Das ist auch kein Wunder, wenn man bedenkt, daß diese einfachen Handwerker und Bauern diejenige Kultur der Sprache gar nicht haben können, die das Auftreten auf der Bühne eigentlich erfordert. Und man muß sich schon wundern, daß sie es ohne Schulung durch berufsmäßige Schauspieler (darauf legen sie besonderen Wert) soweit gebracht haben, daß sie leidlich dialektfrei sprechen und sich wenigstens zum Teil in dem großen und noch dazu offenen Hause verständlich machen können. Aber das ist auch alles. Daß viele von ihnen auf die Entfernung nicht zu verstehen sind, und daß die Unsitte der Dilettanten, das Schreien und »Bellen«, die Wirkung gar oft vernichtet, ist nun einmal nicht zu leugnen. Und was die Hauptsache ist: über dem mühsamen Schulen und Einstudieren der Worte ist der individuelle Charakter der Rollen nahezu verloren gegangen. Man vermißt bei der Sprechweise der einzelnen Darsteller durchaus die persönliche Note. Auch das liegt im Wesen der Volkskunst. So wie die Skulpturen der Herrgottschnitzer, die in den Schauläden Oberammergaus ausgestellt sind, im Stil völlig miteinander übereinstimmen, so kann man auch die Darsteller des Passionsspiels bei geschlossenen Augen am Ton der Stimme kaum voneinander unterscheiden. Fast alle betonen und artikulieren in derselben Weise. Wer kann das aber acht Stunden lang aushalten, und noch dazu in einem so großen Hause, in dem schärfste Differenzierung der Personen geradezu eine ästhetische Notwendigkeit wäre?

Allerdings hat man sich bemüht, diese Gleichmäßigkeit der Sprechweise wieder durch den mannigfachen Wechsel von Dialog, Chor, Prolog, Musik und lebenden Bildern aufzuheben, wobei, was im Jahre 1810 ja nicht verwunderlich war, die Formen des griechischen Dramas, vielleicht auch die Dichtungen Klopstocks eingewirkt haben. Aber diese Elemente sind nicht alle in einwandfreier Weise gehandhabt.

Auch die Musik, die 1815 von dem Oberammergauer Organisten Rochus Dedler komponiert ist, entbehrt jeder persönlichen Note. Sie ist nicht gerade ungeschickt und paßt sich auch den Vorgängen leidlich an, aber es fehlt ihr jede Originalität. Liszt sowohl wie Hanslick haben sie schlechthin verworfen. Man denkt unwillkürlich: wie müßte eine wirklich bedeutende Musik wie diejenige Liszts selber oder besser noch die von Bach oder Händel oder von Neueren wie Bruckner oder Reger an dieser Stelle wirken!

Besonders unglücklich ist die Art, wie der Prolog mit seinem Gefolge und der Singchor mit dem Chorführer an der Spitze auftritt. Auf der älteren kleineren Bühne mag dieses Aufmarschieren der Personen noch erträglich gewesen sein. Auf der 40 Meter breiten Riesenbühne wirken die 36 Männer und Frauen, die hier in gleichen Abständen voneinander, mit der Front nach dem Publikum, aufgereiht dastehen, einfach lächerlich. Sie erscheinen wie eine Reihe unbeweglicher byzantinischer Heiligenfiguren. Wen sie eigentlich darstellen, weiß kein Mensch. »Schutzgeister« habe ich sie zuweilen nennen hören. Aber was bedeutet das? Und was haben die idealen Fürstengewänder, die sie tragen, bunte, goldgesäumte Kleider und Mäntel und goldene Gürtel und Diademe mit Schutzgeistern zu tun? Ich habe den Verdacht, daß die stattliche Tracht nur gewählt ist, um diesen Rittern von der traurigen Gestalt, die eine üble Figur spielen, etwas Ansehen zu geben. Den gelangweilten Ausdruck ihrer Gesichter begreift man, wenn man weiß, daß sie etwa 17mal während dieser 8 Stunden gravitätisch auf die Bühne schreiten und ebenso gravitätisch wieder von ihr abtreten müssen. An der Spitze der linken Reihe geht der Prolog, an der Spitze der rechten der Chorführer. Aus den Kulissen herauskommend begegnen sie sich in der Mitte, machen hier Front und beginnen ihre Deklamation oder ihren Gesang. Wenn ein lebendes Bild auf der Hinterbühne erscheint, treten die beiden Reihen in der Mitte auseinander und machen Platz, um sich nachher, wenn das Bild vorbei ist, wieder zu schließen. Das wirkt zuletzt so langweilig, daß man gar nicht mehr hinsieht. Es ist eben auch eine Folge der unseligen Steigerung aller Verhältnisse, wie sie durch den Fremdenzudrang und die Größe des Hauses geschaffen ist.

Hierher gehört auch das große Wertlegen auf die äußere Ausstattung. Allerdings das Haus ist noch dasselbe wie vor zehn Jahren, eine riesige ungeteilte Halle aus Holz mit einer eisernen Deckenkonstruktion, die dem Ganzen mehr den Charakter einer Bahnhofshalle als einer kirchlichen Schaustätte gibt. Die Außenflächen mit gelb angestrichener Leinwand bekleidet, hie und da mit einem ganz undekorativ ausgeführten Bilde nach Schnorr von Carolsfeld geschmückt. Auf den

Fensterläden Apostelgestalten, die, wenn die Läden halb aufgezogen sind, zur Hälfte abgeschnitten erscheinen. Man merkt, daß der Bau aus einer Zeit stammt, wo man bei uns noch wenig von dekorativer Kunst wußte. Ein so anspruchsvolles Kunstunternehmen sollte aber auch ein künstlerisches Gewand haben — wenn man nicht etwa absichtlich die alte Bauernbühne festhalten will, was natürlich auch einen Sinn hätte. Die Bühnendekorationen sind aus den Reklamephotographien der Plakate bekannt. Sie hätten mich allein beinahe abgehalten nach Oberammergau zu gehen. Die Gebäude, die das Haus des Pilatus und des Kaiphas darstellen, und die tempelartige Umrahmung der in der Mitte befindlichen Hinterbühne sind in schlechtem, klassizistischem Geschmack gehalten. Auf dem Vorhang der Hinterbühne ist — wie unpassend! — der Moses Michelangelos aufgemalt, in ihrem Giebelfeld sehen wir Christus als Tröster der leidenden Menschheit, in plumper, dekorativer Malerei ausgeführt, ganz geschmacklos an einer Stelle, wo unmittelbar darunter Christus selbst in ganz anderer und viel überzeugenderer Gestalt auf der Bühne erscheint.

Dafür waren diesmal die Kostüme ganz neu angefertigt. Nicht von Münchener Künstlern entworfen und von Münchener Theaterschneidern ausgeführt, wie man wohl gesagt hat, sondern in Oberammergau selbst erfunden und geschneidert. Orientalisch echt und koloristisch gut, zum Teil sogar sehr gut zusammengestellt, die Falten vortrefflich gelegt, der Schnitt den Personen tadellos angepaßt, aber — nur ein Mittel mehr, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzulenken und den religiösen Gehalt, den die Volkskunst sonst so gut zur Geltung bringt, zu verflüchtigen. Ein stilloser Versuch, mit der modernen Opernbühne zu wetteifern, Méhuls Joseph in Ägypten nach Oberammergau verpflanzt.

Was ist im Grunde mit dieser historisch-ethnographischen Echtheit gewonnen? Genau so viel wie in der religiösen Malerei mit der »historisch echten« Auffassung der Horace Vernet, Gustave Doré, Léon Gérome usw. Erleben wir etwa den Inhalt der biblischen Szenen dadurch stärker, daß wir die in ihnen auftretenden Personen wie arabische Beduinen oder türkische Paschas oder ägyptische Derwische gekleidet sehen? Mein einziger Wunsch bei dieser anspruchsvollen orientalischen Aufmachung war der: O, wenn man doch etwas weniger historische Echtheit angestrebt, etwas weniger den Orient imitiert, aber dafür etwas mehr Deutschland, etwas mehr Dürer geboten hätte! Es war wohl nicht nur protestantisches, sondern auch kunsthistorisches Bedürfnis, wenn ich mich bei einer Schaustellung, die doch schließlich in der deutschen Kunst und im Mittelalter ihre Vorbilder hat, immer wieder nach Luther und Dürer sehnte. Mich erinnerten die »echten« römischen Soldaten mit ihren blanken Panzern an die bekannten

Soldatenmodelle im germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und im Mainzer Zentralmuseum. Was hätte ich für die »unechten« Trachten der Schongauerschen und Dürerschen Passionsszenen gegeben! Aber freilich, für den internationalen Charakter, den das Passionsspiel allmählich angenommen hat, bedeutet es vielleicht einen Vorteil, daß seine äußere Ausstattung nicht auf die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts, sondern auf die italienische derselben Zeit, nicht auf Dürersche Holzschnitte, sondern auf die Orientmalerei der Franzosen gestimmt ist. Mit einer Geißelung à la Schongauer oder Dürer hätten sich gewiß Th. Cook & sons und die empfindsamen Töchter Albions nicht befreunden können.

Am meisten haben mich die lebenden Bilder enttäuscht, die man gerade in Oberammergau besonders schön hätte erwarten sollen, und die auch von den meisten Kritikern ohne Vorbehalt gelobt worden sind. Sie beziehen sich mit einer Ausnahme ganz auf Vorgänge des Alten Testaments. Ihre Zahl beläuft sich auf gegen 20, also ein ungeheurer Aufwand von Menschenmaterial und künstlerischer Kraft, bei dem man besonders gespannt ist, ob das Erreichte im richtigen Verhältnis zu der aufgewendeten Mühe steht.

Der Grundgedanke bei der Auswahl dieser Bilder war jene spitzfindige und gesuchte Vergleichung des Alten und Neuen Testaments, die, von den alexandrinischen Theologen ausgehend, den alten Bund in allen Erzählungen als Vorbereitung des neuen Bundes auffassen wollte. Jeder Szene des Neuen Testaments wird ein Vorbild aus dem Alten Testament gegenübergestellt. Aber wem sind diese oft an den Haaren herbeigezogenen Parallelen heute noch geläufig? Jedermann versteht wohl, daß das Opfer Isaaks oder die Anbetung der ehernen Schlange als Vorbild für den Kreuzestod Christi aufgefaßt wurde. Aber wer denkt daran, daß die Verstoßung der Königin Vasthi und die Erhebung der Esther an ihrer Stelle durch König Ahasver als Vorbild für die Verwerfung der Synagoge und den Triumph der Kirche benutzt werden konnte? Wem von uns ist die Geschichte von dem Verrat des Joab an Amasa geläufig? Und wer denkt daran, daß der verräterische Mord, der da auf der Bühne vor sich geht, auf den Verrat des Judas Ischariot an seinem Herrn hinweisen soll? Was ist für einen Menschen des 20. Jahrhunderts der Backenstreich, den der Prophet Micha von Sedekia empfängt, als er dem König Achab die Wahrheit sagt, und wem wird der Backenstreich, den Christus bei dem Verhör vor Kaiphas empfängt, durch dieses alttestamentliche Vorbild verständlicher?

Nein, alle diese Dinge sind für uns moderne Menschen tot, mausetot, wir wissen davon nichts, auch wenn wir fromm und bibelkundig sind. Und es scheint uns ein Widerspruch darin zu liegen, daß man

gerade diese Parallelbilder aus dem alten kirchlichen Schauspiel beibehalten hat, statt etwa die nicht dargestellten neutestamentlichen Ereignisse, z. B. die wundervollen Szenen aus der Vor- und Jugendgeschichte Christi, für die doch die Kunst die schönsten Vorbilder darbot, im Bilde vorzuführen. Und wenn nun gar statt eines alttestamentlichen Vorbildes zuweilen zwei vorgeführt werden, und wenn eine Szene wie die Opferung Isaaks ganz unverständlicherweise in zwei Bilder auseinandergerissen wird, so verstehen wir das durchaus nicht und meinen, wenn irgendwo, so hätte man sich doch hier von der Tradition loslösen können.

Ganz unbegreiflich ist aber die Art, wie diese Bilder gestellt werden. Wer einmal lebende Bilder gestellt hat, der weiß, wie dankbar das ist, wenn man dabei nur zwei Dinge zu Hilfe nimmt: erstens das Licht und zweitens die alten Meister. Es ist doch selbstverständlich, daß das Bild heller erscheinen muß als seine Umgebung, ja heller als der ganze Saal, in dem es gestellt wird. Offenbar weiß man das in Oberammergau nicht. Denn die lebenden Bilder spielen sich auf der kleinen Hinterbühne ab, die schlechter beleuchtet ist als die Vorderbühne. Und wie auf alle Maschinerien, so hat man auch auf die künstliche Beleuchtung ganz verzichtet. Aber dann hätte man Spiegelvorrichtungen anbringen sollen, um das Tageslicht aufzufangen und auf die lebenden Bilder zu konzentrieren. Und wenn das nicht ging, so hätte man ganz auf sie verzichten sollen. Was hat es für einen Zweck etwas vorzuführen, was man nur mit der größten Mühe vermittelst des Opernglases erkennen kann, weil die Hinterbühne in schummrigem Halbdunkel liegt, während die Vorderbühne hell, unter Umständen sogar stundenlang durch grelles Sonnenlicht beleuchtet ist? Das Auge des Zuschauers, das durch dieses letztere geblendet wird, außerdem noch durch die große Öffnung des Daches in den Himmel und die sonnenbeleuchtete Landschaft hinausschauen muß, kann sich nur schwer an die Dunkelheit der lebenden Bilder gewöhnen. Bis das geschehen und der meist sehr entlegene Vorgang durch die Erklärungen des Prologs oder Chorführers oder durch Nachlesen des Textbuches verstanden ist, geht der Vorhang wieder zu und man hat das Nachsehen. Nicht nur mit den Bedingungen einer höheren künstlerischen Wirkung, sondern auch mit denen der Volkskunst wäre eine größere Deutlichkeit wohl vereinbar gewesen.

Auffallend war mir besonders, daß man bei den lebenden Bildern die Meisterwerke der alten Kunst so gar nicht benutzt hat. Ja, wenn man etwas gutes Eigenes an ihre Stelle hätte setzen können, so wollte ich nichts sagen. Aber was da geboten wurde, war ungefähr im Geschmack der katholischen Kirchenausstattung, die uns ja aus den

Werkstätten für christliche Kunst zur Genüge bekannt ist. Der Geschmack, der bei der Zusammenstellung der Personen, besonders der weiblichen, gewaltet hat, ist süßlich, hie und da sogar kitschig. Auch die Oberammergauerinnen wollen sich gern von ihrer besten Seite zeigen und legen Wert darauf, eine Pose einzunehmen, die ihnen das ermöglicht. Die Klarheit des Inhalts muß darunter oft leiden. Mehrere Bilder sind unnötig figurenreich. Die Mannalese z. B., die von den alten Meistern in der Regel mit 5—10 Figuren dargestellt wird, enthält hier, wie ich gezählt habe, über 400 Figuren. Abgesehen davon, daß so jede Möglichkeit künstlerischer Klarheit und Konzentration wegfällt, kann man auch in eine solche Menschenmasse nur Abwechslung bringen, wenn man in den Bewegungen stark variiert. Und daraus entstehen dann die vielen nichtssagenden, ja sogar einander widersprechenden Bewegungen der Personen, bei denen man den Eindruck hat, daß sie nicht dem Inhalt, sondern den körperlichen Vorzügen der Darsteller und Darstellerinnen zuliebe gerade so gewählt sind. Dafür wirken dann die Bilder, die nur wenige Figuren erfordern, wie die Austreibung aus dem Paradiese, die Arbeit des ersten Elternpaares, der Brudermord usw. bei der Größe des zu füllenden Raumes mager und unbefriedigend. Das sicherste Zeichen für die Minderwertigkeit dieser Kunst ist, daß man die meisten Bilder sofort wieder vergißt oder in der Erinnerung miteinander verwechselt. Weniger wäre hier mehr gewesen. Ein paar wirklich hervorragende Bilder nach alten Meistern in künstlerischer Gruppierung und Beleuchtung hätten dem Publikum mehr geboten als diese Überfülle von selbsterfundener Dutzendware. Sie wirkt auf uns ebenso ermüdend wie die handwerkliche moderne Kunst der Altarfiguren und Stationsreliefe in vielen katholischen Kirchen, wo wir uns vergeblich nach einem alten großen Meisterwerke umsehen. Wie oft mußte ich denken: O, hätte man sich doch weniger an die landläufige Kunst der Devotionalienhandlungen und mehr an Dürer und Holbein, Rembrandt und meinetwegen Gebhardt oder Uhde gehalten! Aber freilich —

Besonders schmerzlich war mir dann das Abfallen der Hauptszenen gegen Ende des Spiels. Ich hatte immer gelesen, bis zur Kreuzigung sei eine fortwährende Steigerung zu bemerken, mit dem Lanzenstich in die Seite sei der Höhepunkt erreicht und die Spannung lasse dann wieder nach. Ich fand vielmehr, daß die Wirkung nach der Gefangennahme von Szene zu Szene abnimmt. Und zwar nicht etwa wegen der Übermüdung der Zuschauer nach dem stundenlangen Dasitzen mit den Augen gegen das Licht der Dachöffnung, sondern weil die künstlerische Formulierung gegen das Ende immer matter wird. Die Vorführungsszenen, die an sich dramatisch dankbar wären, leiden an

der häufigen Wiederholung. Wozu in aller Welt war es nötig, sämtliche fünf Verhöre der Reihe nach vorzuführen, vor Annas, Kaiphas, Pilatus (zweimal) und gar noch Herodes? Zwei davon hätten vollkommen genügt. Man hat den Eindruck, als wäre die Handlung gewaltsam in die Länge gezerrt, um den ganzen Tag zu füllen.

Die Darstellungen von Qual und Tod sind auf der Bühne zwar nicht unmöglich, erfordern aber Dichter und Schauspieler von großer Kraft und Eigenart. Denn bei ihrer künstlerischen Formulierung kommt es ja darauf an, den Inhalt, wie Schiller sagt, durch die Form zu vertilgen, d. h. den Beschauer zu einer Einstellung des Bewußtseins zu zwingen, bei der das Grausige nicht in voller Stärke empfunden wird. Hier versagt nun die Kunst der Oberammergauer vollständig. Szenen wie die Verspottung, Dornenkrönung und Geißelung wurden im alten Passionsspiel durch die derben karikierenden Züge erträglich gemacht, die die Aufmerksamkeit vom Schlimmsten ablenkten. Streicht man sie und mildert man außerdem das Gräßliche des Vorgangs, wie es hier mit Rücksicht auf die »gebildeten« Besucher geschehen ist, verzichtet man endlich auf jede künstlerische Gestaltung, so fällt wenigstens nach meinem Gefühl die ganze Wirkung in sich zusammen. Man hätte diese Szenen und auch die Kreuzigung besser als lebende Bilder gegeben. Wie hätten sie gewirkt unter der Begleitung des Chorals »O Haupt voll Blut und Wunden« oder eines Satzes aus der H-Moll-Messe! Statt dessen muß man die klatschenden Hiebe auf den ausgepolsterten Körpern und die matten Spässe der Schergen, die doch nicht ganz entbehrt werden konnten, hören! Auch aus der Kreuztragung ist bei weitem nicht das gemacht worden, was daraus zu machen gewesen wäre. Gerade hier, wo mehr die Handlung als die Worte wirken, hätte die volle Illusion erzeugt werden können, wenn man sich nur bemüht hätte, Unwahrscheinlichkeiten zu vermeiden, wie das harte Auffallen des Kreuzes auf die Bretter des Bühnenfußbodens, und wenn man nur nicht geglaubt hätte, drastische Züge der Legende wie das Veronikaangesicht streichen zu müssen. Hier habe ich die Größe der Bühne besonders als ein Hindernis der dramatischen Wirkung empfunden. Die weite Entfernung der Frauengruppe von dem Kreuzträger setzt die Gefühlswirkung beträchtlich herab. Auch das lange Parlamentieren mit Simon von Kyrene wirkt störend. Gerade hier hätte eine straffe dramatische Konzentration auf den in den Evangelien erzählten Vorgang eine volle Täuschung im Sinne des Abendmahls oder des Einzugs in Jerusalem möglich gemacht. Und es ist begreiflich, daß, je mehr wir uns der Katastrophe nähern, um so störender alle selbständigen Zutaten wirken, die nicht auf der künstlerischen Höhe stehen. Gerade hier wollen wir nicht ästhetisch an-

geregt, sondern religiös ergriffen sein. Wie ist das aber möglich, wenn wir immer an die Zutaten des modernen Dichters und den künstlerischen Apparat erinnert werden und diese als minderwertig ablehnen müssen?

Das Peinliche der eigentlichen Passionsszenen haben wohl auch die »Dichter« des Textes empfunden. Manches wird rasch und geschäftsmäßig abgemacht, besonders das Annageln an das Kreuz. Der klassizistische Geschmack, der zur Zeit der Umarbeitung des Textes herrschte, verbot ein längeres Verweilen bei dem Furchtbaren. Es ist nur mangelnde Konsequenz, daß man diese Szenen nicht überhaupt durch lebende Bilder oder pantomimische Darstellung ersetzt hat. Die Worte denkt man sich ja gern hinzu, besonders da man sie von Kindheit auf kennt. Oder man hätte einfach die Texteswort rezitieren, sonst aber die Bilder von Arien und Chören nach Art unserer Oratorien begleiten lassen können. Wie viel reiner ist die Kunstform des Oratoriums als diese äußerliche Verbindung unwirksamer szenischer Vorgänge mit einer nicht genügenden Musik! Das muß einmal zur Ehre Bachs und Händels gesagt werden. Der innere Widerspruch ist eben, daß man Szenen auf die Bühne bringt, die der verzärtelte Geschmack der Gegenwart in ihrer realistischen Deutlichkeit nicht ertragen kann, und daß man, um sie doch einigermaßen erträglich zu machen, das Herbe überall mildert und abschwächt, bis nichts mehr übrig bleibt und das Ganze völlig unwirksam wird. Daß das Volk auch diese Szenen mit Erschütterung ansieht, glaube ich wohl. Es abstrahiert dann eben von der künstlerischen Formulierung, fühlt sich ganz in den Inhalt ein, d. h. genießt das Ganze als »Kunst ohne Kunst« wie Vischer sagt.

Auch von der Kreuzabnahme und Beweinung hatte ich den Photographien nach mehr erwartet. Das lange handtuchartige Gewandstück, das dem Leichnam unter die Achseln gezogen wird, macht einen gar zu absichtlichen Eindruck.

Die Auferstehung, die Erscheinung im Garten vor Magdalena und das Schlußtableau, der Triumph und die Verherrlichung Christi leiden wieder unter demselben Mangel wie die lebenden Bilder. Sie sind licht- und glanzlos. Wer von Grünewald und Rembrandt herkommt, kann sich den Leib des Auferstandenen bei solchen Szenen nur in strahlender Glorie denken. Und es gehört nur wenig Phantasie dazu, um sich ein *Noli me tangere* vorzustellen, bei dem das Licht dramatisch, als Mittel der Erkennung, verwendet ist. Statt dessen muß man die Gestalt des Auferstandenen bei dem Dämmer des hereinbrechenden Abends mit dem Operngucker suchen!

So schließt also das Ganze recht unbefriedigend ab, und man



würde die ungeheure Wirkung des Passionsspiels auf die Hunderttausende, die nach Oberammergau pilgern, nicht verstehen, wenn nicht die früher beschriebenen wirklich guten Szenen wären, und wenn nicht die meisten Zuschauer durch die Befriedigung ihres religiösen Bedürfnisses über die Mängel der künstlerischen Darstellung hinweggetäuscht würden. Es ist tatsächlich so, wie ich zu Anfang sagte: das Spiel wirkt in vollem Maße nur auf die stark religiösen Naturen, die künstlerisch gar keine Ansprüche machen, ja das Fehlen der künstlerischen Elemente geradezu als einen Vorteil empfinden, indem dadurch der Inhalt umso reiner zur Wirkung kommt. Mit dieser Tatsache sollte man rechnen und die künstlerischen Zutaten, die ja doch minderwertig sind, mehr reduzieren. Statt dessen ist das Gegenteil geschehen, und der innere Widerspruch liegt darin, daß man ein ursprünglich nur auf die religiöse Wirkung berechnetes Spiel seit Beginn des vorigen Jahrhunderts immer mehr in künstlerischer Richtung ausgestaltet, immer mehr auf die schiefe Ebene des ästhetischen Anspruchs geschoben hat. Das konnte man, wenn man wirkliche Dichter, wirkliche Schauspieler und Komponisten zur Verfügung hatte, die imstande waren, uns die Evangelien in neuer Beleuchtung, verdeutlicht und gesteigert durch eine große künstlerische Persönlichkeit, vor Augen zu führen. Man konnte es aber nicht mit dem bei allem guten Willen eben doch ungenügenden Menschenmaterial, das hier zu Gebote stand. Es handelt sich hier wohlverstanden durchaus nicht darum, das Spiel der Oberammergauer mit den Leistungen geschulter Schauspieler zu vergleichen — da würden sie verhältnismäßig gut abschneiden —, sondern wir müssen uns klar darüber werden, ob sie den Traditionen ihres Spiels treu geblieben sind und dessen Wirkung dauernd und durchweg in der Richtung gesucht haben, in der sie allein gesucht werden sollte, d. h. der religiösen. Diese Frage kann nach dem Gesagten nur verneint werden. Das jetzige Passionsspiel ist ein unorganisches Gemisch von Bauernbühne, geistlichem Schauspiel des Mittelalters, antiker Tragödie und moderner Oper. Trotz seines ungeheuren Besuchs und seines äußeren Glanzes ist es im Verfall begriffen. Wird es auf der schiefen Ebene zur Kunst, d. h. zur schlechten Kunst fortschreiten, oder wird es Halt machen und zur Religion zurückkehren? Das ist die Frage, die sich dem Wohlwollenden auf die Lippen drängt.

Ich könnte mir, die künstlerische Absicht vorausgesetzt, eine möglichst treue Reproduktion des geistlichen Schauspiels des 16. Jahrhunderts denken, die ästhetisch durchaus befriedigte. Luther und Dürer und Holbein würden dabei mitwirken, und auch die skurrilen Szenen brauchten nicht ganz gestrichen zu werden. Die Wirkung würde umso

größer sein, je mehr uns die Bilder an die der großen Meister erinnerten. Ich könnte mir auch ein modernes Mysterium denken, in dem man die heiligen Szenen frei nach Uhde arrangierte und einen großen Dichter zu Wort kommen ließe, der uns die Evangelien nicht einfach rekapitulierte, sondern als Künstler ausdeutete. Ich würde auch kein Bedenken gegen eine anachronistische Mischung von Dürer und Bach haben. Aber was ich immer fordern würde, das wäre große Kunst. Der Gegenstand ist zu gewaltig, als daß man auf sie verzichten könnte. Entweder man läßt ihn ganz für sich, rein inhaltlich wirken: das wäre dann reine Volkskunst mit der religiösen Wirkung, die ich beim Abendmahl beschrieben habe. Oder man benutzt die Überlieferung als Grundlage eines großen neuen Kunstwerks in der Art der Dramen Hebbels oder Ludwigs, wo dann die Persönlichkeit des Dichters den gewaltigen Inhalt mit künstlerischer Form durchdränge. Das was wir jetzt haben, ein großer Inhalt mit schwacher künstlerischer Form durchsetzt, ist nicht lebenskräftig. Die günstigen Urteile, die wir von großen Künstlern und Kunstkennern über das Oberammergauer Passionsspiel haben, stammen aus einer Zeit, die vor der schiefen Ebene liegt. Möchte man sich bald besinnen und zu diesem Punkte zurückkehren, ehe es zu spät ist.

Sollte das aber, wie die Dinge sich einmal entwickelt haben, nicht mehr möglich sein, so käme in Betracht, ob man nicht ein protestantisches Oberammergau dem katholischen entgegenstellen könnte. Die Mittel dazu hätten wir in der protestantischen Kunst der Vergangenheit, und auch an großen protestantischen Künstlern der Gegenwart, die uns zur Verfügung ständen, fehlte es wohl nicht. Wird sich eine Stadt in Deutschland finden, die gewillt ist Opfer dafür zu bringen und — den Erfolg einzuheimsen [1])?

---

[1]) Durch die Zeitungen geht die Nachricht, daß in Eisenach etwas derart im Werden ist. Glück auf!

IV.

Form und Stil in der bildenden Kunst und die ästhetische Lust.

Von

Maria Waser.

Mit Tafel I und fünf Abbildungen im Text.

Für die ästhetische Beurteilung eines Werkes bildender Kunst kann die vom Inhalt unabhängige Form, die Darstellung allein in Betracht kommen; die ausschlaggebende Bedeutung in der Darstellungsform aber kommt der Kompositionslinie zu, der das Kunstwerk zu einer Gesamtheit gestaltenden ideellen Form. Mit dieser ideellen Form sind zwei Fragen gegeben, einmal die Hauptfrage: Was ist das Gemeinsame und also Gesetzmäßige in der Form aller großen Werke der bildenden Kunst? Und dann die ebenfalls bedeutende Frage: Was ist das Besondere in dieser Form beim einzelnen Künstler und beim einzelnen Kunstwerk?

Die Beantwortung der ersten Frage würde nicht weniger bedeuten als die Lösung des ästhetischen Grundproblems; denn die Gesetze erkennen, die bei der Übertragung der Naturdinge in die Sprache der Kunst wirken, denen wir das Vorhandensein einer solchen Form verdanken, heißt nichts anderes, als das ästhetische Grundgesetz erkennen, d. h. die Art und den Zweck unseres ästhetischen Bedürfnisses, das Wesen der ästhetischen Lust. Die Beantwortung der zweiten Frage hingegen würde uns Aufschluß geben über den Zusammenhang zwischen dem Künstler und seinem Werke, über die Rolle, die der künstlerischen Individualität im ästhetischen Genuß zukommt.

Besonders mit der ersten Frage hat sich die Ästhetik von jeher beschäftigt. Sie hat für die Bildung der ideellen Form hauptsächlich drei Gesetze herausgefunden, die man mit Ausdrücken aus unserem mechanisch-dynamischen Wortschatz als Symmetrie, Gleichgewicht und Rhythmus bezeichnete. Da man somit im Kunstwerk Gesetze entdeckt zu haben glaubte, die auch für unsere eigene Leibnatur Geltung haben, meinte man einen direkten Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk und unseren eigenen Lebensbedingungen zu sehen; man stellte den Satz auf, daß der Mensch die Kunst nach seinem Bilde

erschaffen habe, baute auf dieser Erkenntnis Theorien von dem psychisch-physischen (oder physisch-psychischen) Miterleben auf und suchte in der Art dieses Miterlebens — nämlich ob es unseren Lebensbedingungen günstig ist oder nicht — die Begründung aller ästhetischen Lust oder Unlust.

Leider hat das Fundament dieses Gebäudes eine schwache Stelle. Dadurch, daß man die mit dem Auge wahrgenommenen Formgesetze durch Bezeichnungen charakterisiert aus Gebieten, die mit der Wahrnehmung unmittelbar nichts zu tun haben, hat man sich von vornherein eine Ungenauigkeit zuschulden kommen lassen und unsere Betrachtungsweise in eine ganz bestimmte Richtung, nämlich nach dem Zusammenhang mit unserem Körper hin gebracht. Man vergaß, daß die sichtbare Form zunächst für das Auge geschaffen wurde, daß also diesem allein das Recht der Beurteilung einer Form zukommt; daß das bloße Sehen zunächst weder mit dem Gleichgewicht, das unserem auf zwei Beine gestellten Körper wichtig ist, noch mit dem Rhythmus, der in unseren Pulsen lebt, etwas zu tun hat. Dabei wurde übersehen, daß z. B. dem Auge die Horizontalsymmetrie, die in unserem Körper kein Analogon findet, gerade so angenehm ist, wie die Vertikalsymmetrie, und ferner, daß die eigentümliche Erscheinung von sich antwortenden Farben- und Linienwerten im Kunstwerk mit dem Äquilibrium sehr wenig zu schaffen hat, daß vielmehr dieses Netz sich entsprechender optischer Eindrücke von Linienkomplexen und Farbflecken durch jede dynamische Deutung, die das Wort »Äquilibrium« nahelegt, zerrissen würde.

Damit wir um diesen Grundfehler herumkommen, müssen wir einmal versuchen, dem Kunstwerk bloß schauend gegenüberzutreten und mit Unterdrückung jedes dynamischen Wissens allein die Tätigkeit des Auges bei der Besitzergreifung eines Kunstwerkes zu verfolgen. Es handelt sich also nicht um ein bewußtes Betrachten, sondern um ein völlig unbefangenes absichtsloses Sehen, wobei der Blick sich willenlos durch die im Gesichtsfeld nacheinander hervortretenden und die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Punkte leiten läßt. Das Auge, das Schöpfer und Vermittler des Kunstwerkes ist, soll uns zunächst allein Aufschluß geben über das Was und Wie jener Form, die wir die ideelle, die Kompositionsform nennen.

In folgendem wage ich einen solchen Versuch. Als Beispiel und Gegenstand meines völlig unbefangenen, passiven Sehens wähle ich ein Kunstwerk, das unabhängig von Rahmen und Umgebung, formal ganz in sich selbst beruht, die Amphora des attischen Meisters Exekias, ein Werk des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts im Museo Gregoriano des Vatikans (vgl. die Tafel I).

Meine Abbildung zeigt das Gefäß genau frontal, das Bild mit den spielenden Helden mir zugekehrt. Der Blick wird zunächst von einem Lichtreflex, etwas rechts von der Mitte des Bildes, angezogen und bleibt dort einen Moment ruhen; dann springt er rasch nach links zu der dunkeln Stelle im Rücken des behelmten Helden Achill über und umschlingt in rascher Bewegung zweimal nacheinander die sich zugeneigten Figuren der Helden. Beim zweiten Male heftet er sich wieder einen Moment auf die helle Stelle und geht dann, den Speeren in der Linken des Aias folgend, auf den Henkel rechts der Amphora, folgt diesem und kehrt durch den Schild wieder ins Bild zurück, umschlingt wiederum die Gruppe der Helden und geht dann der dunkeln Stelle links folgend in den linken Henkel über, von dort den Palmettenkranz entlang in den rechten Henkel, läßt sich diesmal von diesem den Kontur des Gefäßes entlang zur Basis führen, eilt auf der linken Seite der Vase hinauf bis zum Deckelknopf, heftet sich hier einen Moment fest und jagt dann senkrecht durch das Gefäß hinab über den dunkeln Tisch der Helden zur Basis, wird aber hier von den Spitzen des Lanzettenkranzes am Fuß wie ein Billardball in das Bild zurückgeworfen. Hier heftet sich der Blick auf den Mantel des Aias, in dessen feiner Ornamentik er eine Beruhigung findet. Langsam tastend geht er über den Mantel und das fein gekräuselte Haar des Aias zum Mantel Achills über und von dort, ruhig, wie auskostend, den Bein- und Armschienen und dem Federbusch folgend auf den Palmettenkranz am Halse des Gefäßes; aber nach kurzem, beruhigtem Verweilen fühlt er sich plötzlich in das Bild zurückgezogen und gezwungen, die Gruppe der Helden und das ganze Gefäß zu umschlingen, und zwar umso öfter, je länger er zuvor auf einer Stelle verweilte. Dabei macht der Blick durchaus nicht immer dieselben Wege. Er geht vielleicht ein nächstes Mal in umgekehrter Richtung, den Speeren des Achill folgend, oder er durchkreuzt das ganze Gebilde, von einem Glanzpunkt zum anderen hüpfend; aber, welche Wege mein Auge auch nimmt, es muß immer wieder in das Bild zurück, es muß in der Vase bleiben, da ihm diese an keinem einzigen Punkte einen Ausweg gestattet.

Die ganze Form der Amphora: Henkel, Ausladung und Deckelknopf schließen so genau aneinander an, daß es aus dieser engen Verknüpfung der Linien kein Entweichen gibt. Einen Ausweg gäbe es nur an einer einzigen Stelle, dort, wo der Fuß des Gefäßes in die Unterlage übergeht. Aber diesen Ausweg, den der Töpfer nicht verhüten konnte (eine Vase muß nun einmal auf breiter Basis stehen), hat der Maler (in unserem Beispiel dieselbe Person) in raffinierter Weise verschlossen durch diese scharfen Lanzettenspitzen, die den

Blick mit unwiderstehlicher Gewalt immer wieder nach der Höhe treiben, mitten hinein in das Bild, das seinerseits den allerraffiniertesten *hortus conclusus*, einen eigentlichen Zaubergarten für das Auge bedeutet: aus der festgeschlossenen, elliptisch gebildeten Form führen nur zwei Wege, an den beiden Lanzenbündeln entlang, hinaus, aber diese münden direkt in die Henkel der Vase, leiten also aus dem engern Bezirk des Bildes in den weitern des ganzen Gefäßes über und umgekehrt von jenem in das Bild zurück.

Als zweites Beispiel schlage ich ein Bild vor, Leonardos Karton von der Anbetung in den Uffizien.

Hier ist es die ins Helle gerückte Gestalt der Madonna, die zuerst den Blick anzieht und einen Moment festhält. Dann eilt er plötzlich den Arm des Kindes entlang rechtshin über die helle Gestalt des Knieenden, umfaßt die festgeordnete Menschenmasse rechts, folgt der Körperachse des Kindes und dem weißen Kopf des sich niederwerfenden Alten links, umschließt in ähnlicher Weise die linke Gruppe, kehrt über den Alten mit der Glocke in der Rechten zur Madonna zurück, wiederholt nach kurzer Rast auf der Gestalt der Jungfrau einige Male diesen eine im Zentrum gekreuzte Doppelschleife beschreibenden Weg, umschlingt dann in einer elliptischen Bahn (dem Pferdekopf links und den Köpfen hinter der Madonna folgend) die ganze Figurengruppe des Vordergrunds und springt plötzlich in die mächtige Krone der zentralen Bäume über. Nach kurzem Verweilen hier geht das Auge zu den beiden kleinen Bäumen in der hellen Stelle links, eilt vertikal nach der dunkeln Gestalt in der unteren linken Ecke des Bildes, von da diagonal nach der oberen Ecke rechts, dann horizontal über die Baumkronen nach der oberen Ecke links und nun in der Richtung der Treppe diagonal nach der unteren Ecke rechts. Von hier zurück in die Baumkronen und nach kurzem verweilenden Abtasten der Palmblätter die Vertikale des Stammes entlang zurück in die Figur der Madonna, von wo der Blick nach längerem Ruhen auf dem hellen Gesicht der Jungfrau wieder in das Schleifengewirr eindringt, diesmal zuerst in links hinlaufender Bewegung. Die Ruhepausen werden nun länger, das Auge sucht einzelne Punkte auszukosten; aber die Macht der den Blick von Punkt zu Punkt weiterleitenden Linien macht sich zwischendurch immer wieder geltend, den Augenblicken einer simultanen Einzelbetrachtung folgt immer wieder das Bedürfnis zu sukzessiver Gesamtbetrachtung vermittels einer das Bild auf den bekannten Wegen umfassenden Bewegung.

Dabei muß wiederum betont werden, daß bei jeder neuen Betrachtung die Augenwege durchaus nicht immer in gleicher Richtung und Reihenfolge zurückgelegt werden. Nur in diesem bleibt sich der Vor-

gang immer gleich: das Auge wird nacheinander durch das ganze Bild und immer wieder zum Zentrum zurück, jedoch niemals aus dem Bilde hinausgeführt. Weder die vom Rahmen überschnittene dunkle Gestalt in der Ecke links unten noch die halbierte Krone des großen Baumes vermögen das Auge ihren gegenständlichen Kontur entlang über den Rahmen hinaus zu verleiten; die Gewalt der nach dem Innern des Bildes führenden Linien, die Anziehungskraft der im Licht- und Linienzentrum stehenden Figur der Madonna sind viel zu groß, als daß das Auge sich ihnen entziehen könnte.

Schließlich noch ein Beispiel aus der Skulptur, Michelangelos Brutusbüste.

Der Blick heftet sich zunächst auf das beschattete rechte Auge, folgt dann in rascher Kreisbewegung dem Kontur des Hinterkopfes und verweilt diesmal auf der weißen Fläche der Nase. Nach erneutem kurzem Umweg über das Haar ruht er einen Moment auf dem Mund und kehrt dann zum Hinterkopf zurück, die rauhe Oberfläche des Haares langsam abtastend; dann springt er auf die ebenfalls rauh gearbeitete Achselschließe über und eilt, dem Faltenwurf des Mantels folgend, in schnellster Bewegung rund um die Büste herum nach jener das Ohr bezeichnenden erhöhten Stelle. Von da aus kehrt der Blick durch das Haar zum Auge zurück, und es folgt nun ein genauer abtastendes Verweilen auf dem Gesicht, immer wieder von Zeit zu Zeit unterbrochen durch rasche, den Kopf oder die ganze Büste umschließende Augenbewegungen.

Auch dieses Bildwerk gestattet dem Auge kein ausschließliches Verweilen auf dem einen Punkt; denn wenn auch der Kopf die Hauptaufmerksamkeit in Anspruch nimmt, in regelmäßigen Abständen muß der Blick immer wieder der Anziehungskraft der Mantellinien folgend um die ganze Büste herumeilen. Und die Büste läßt dem Auge auch keinen Ausweg. Alle Linien führen es in den Mittelpunkt zurück, und dort, wo der Gegenstand eine Möglichkeit für das Abgleiten des Blickes bot, die von der Achselschließe senkrecht herabfallenden Steilfalten entlang, wird durch den umgelegten Saum die Vertikale gebrochen und der Blick wieder in die Horizontale hinübergeworfen.

Die reine Augenbetrachtung der drei grundverschiedenen Werke lehrt uns dieses:

Alle drei Werke besitzen eine ideelle Form, sie haben die Fähigkeit, unseren Blick in ganz bestimmte, das Werk umfassende Wege zu leiten. Die Wege sind in jedem Falle andere; aber wie verschieden sie auch sind, dies ist ihnen gemeinsam: die ideelle Form läßt dem Blick keinen Ausweg und führt ihn gleichmäßig durch das ganze

Werk, sie hält den Blick gefangen und beschäftigt ihn, sie sorgt dafür, daß das Auge nicht in einseitiger Betrachtung der einen Stelle sich ermüdet, sondern daß es immer wieder in die Anschauung des Ganzen hineingezogen wird, sie gibt ihm im regelmäßigen Wechsel zwischen ruhigem Betrachten und lebendigem Überschauen die doppelte Beschäftigung der Vertiefung und der Bewegung und hält so die Aufmerksamkeit nicht nur räumlich im *hortus conclusus* der Form gefangen, sondern auch zeitlich in immer erneuter Beschäftigung gefesselt. Die ideelle Form ist geschlossen nach außen und reich im Innern, und zwar verteilt sie ihren Reichtum gleichmäßig, sodaß das Auge nicht die eine Stelle isolieren und somit das Kunstwerk zerreißen kann, sondern daß es, immer wieder von einem Punkt zum anderen weitergehend, den Zusammenhang zwischen dem Detail und der ganzen Form herstellen muß. Sie sorgt dafür, daß das Auge weder die Absonderung des Kunstwerkes nach außen noch seine Ganzheit im Inneren zerstören kann, und bewirkt, daß es nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich gefangen bleibt.

Dabei scheint es vollständig gleichgültig, ob diese Form, dynamisch gedeutet, den Gesetzen von Symmetrie und Gleichgewicht entspricht. Sie tut es in der Exekiasvase, weil diese, als Körper mit Gewicht, selbst jenen Gesetzen unterworfen ist, sie tut es jedoch nicht in den beiden anderen Fällen. Weder die das Gewirr völlig freier und ungeometrischer Formen beherrschende unregelmäßige Doppelschleife in Leonardos Bild noch die völlig asymmetrischen, einseitig verkrampften Kreise in Michelangelos Büste haben etwas mit jenen mechanisch-dynamischen Gesetzen zu tun. Nur darauf scheint es anzukommen, daß das Auge allseitig und gleichmäßig (vielleicht mit einem Intensitätszuwachs nach der Mitte wie in Leonardos Karton) betätigt wird. Daß eine solche gleichmäßige Inanspruchnahme durch eine symmetrische, d. h. nach beiden Seiten gleich gebildete Form am leichtesten erreicht wird, ist klar, doch ist eine solche Anordnung nicht gesetzmäßig, ihre Übereinstimmung mit unserem Körper also zufällig.

Was unsere Untersuchung uns über die ideelle Form lehrt, trifft nicht etwa nur in unseren Beispielen zu. Wir hätten das Experiment beliebig ausdehnen, vor allem auch die Architektur heranziehen können. Dies habe ich absichtlich unterlassen, weil in der Architektur die Frage einmal durch den grundsätzlichen Unterschied zwischen Innen- und Außenwirkung, dann aber auch durch die Schwierigkeit der klaren Festlegung eines Standpunktes sehr kompliziert wird. Ich möchte nur etwa auf den dorischen Peripteros hinweisen, wie dort der durch die kannelierten Säulen mächtig emporgerissene Blick in Architrav und

Fries aufgehalten und durch die Giebellinie wiederum energisch in die Säulen und nach den Stufen der Basis zurückgezwungen wird; oder ich möchte an die Rolle des Turmes in romanischen und gotischen Kirchen erinnern, der dafür sorgt, daß wir uns nicht in einseitiger Betrachtung der geschmückten Fassade, des reichen und mächtig gesammelten Grundstockes verlieren können, indem er unseren Blick emporreißt und uns zwingt, Abstand zu nehmen und das Gebäude als Ganzes aufzufassen. Man mag auch etwa an die Wechselwirkung zwischen Kuppel und Turm in der Silhouette der Fernwirkung von Dom und S. Lorenzokirche in Florenz denken. Im Dom wird der durch die schlanke, in der Laterne ausströmende Kuppel emporgezogene Blick durch den kräftigen, oben ausladenden Campanile aufgefaßt und zurückgerissen, während umgekehrt in San Lorenzo die schwere stumpfe Kuppel das von dem spitzen Turm und der Laterne der kleinen Flachkuppel in die Höhe geführte Auge nach den Massen des Baues zurückführt.

Auch die Tatsache, daß unsere Beispiele der alten und der Kunst der Renaissance entnommen sind, darf nicht etwa den Glauben aufkommen lassen, daß unsere Beobachtungen nur für jene formstrengen Zeiten zutreffen. Unser Augenexperiment ließe sich (ich habe mich durch eine reiche Reihe von Proben an Werken aus den verschiedensten Zeiten davon überzeugt) mit demselben Erfolge an allen guten Kunstwerken wiederholen. Bilder von Manet, dem Vater des als formlos verschrieenen Impressionismus, Werke von Böcklin, Marées, Sargent, Hodler und anderen würden uns dasselbe lehren. Aber es hat keinen Sinn, die Beispiele zu vermehren; instruktiver würde ein einziges Gegenbeispiel sein, und um ein solches wäre man nicht verlegen, jede moderne Kunstausstellung würde deren zur Genüge liefern: jedesmal, wenn wir die Überschneidung eines Rahmens als solche empfinden, wenn uns eine Büste so vorkommt, als sei sie unten abgeschnitten, wenn uns eine Statue als nicht in sich selbst beruhend, sondern, wie die Figuren eines Wachskabinetts, als uns gegenübergestelltes, reagierendes Wesen erscheint, fehlt es der ideellen Form an Geschlossenheit, ist sie derart, daß sie dem Blick Auswege gestattet, welche die Isolation des Kunstwerkes zerstören. Jedesmal, wenn uns ein Werk als »unäquilibriert« erscheint, ist es deshalb, weil die ideelle Form dem Auge keine gleichmäßige Betätigung gewährt, weil sie den Blick an eine Stelle bannt, ohne die Fähigkeit zu besitzen, ihn von Punkt zu Punkt weiterzuleiten, wodurch die innere Ganzheit des Werkes zerrissen wird.

An einem ganz einfachen Beispiel möge dies noch dargelegt werden. Ich wähle zum Gegenstand meines absichtslosen Beschauens ein ein-

faches quadratisches, schwarzweißes Ornament mit peripherem Blätterkranz aus den Fußbodenmosaiken des Baptisteriums zu Florenz. Der Blick heftet sich zunächst auf den kleinen schwarzen Stern im Zentrum des Oktogons, folgt dann der rechtshin gerichteten Spitze des unregelmäßigen Sternchens in das Oktogon, umkreist dieses linkshin einige Male, bis er plötzlich über das schwarze Dreieckchen links oben in den Blätterkranz überspringt. Diesem folgend eilt das Auge mehrmals um das Quadrat herum, springt dann durch eine Diagonale wiederum in das Oktogon, geht langsam tastend über das weiße Bandornament, bis es wieder in den Blätterkranz gerät, um von dort aus neuerdings nach dem Zentrum zurückzukehren.





Oben: Ornament aus dem Fußbodenmosaik des Baptisteriums zu Florenz.
Unten: Dasselbe Ornament in regelmäßiger Konstruktion.
(Nach eigener Zeichnung.)

Und nun betrachte ich neben diesem Ornament ein regelmäßig konstruiertes mit senkrecht zur Basis gestellten Blättchen. Der Blick heftet sich auf das zentrale schwarze Sternchen und bleibt dort längere Zeit unbeweglich ruhn; dann geht er langsam ein-, zweimal um das Oktogon herum, folgt der Diagonale nach rechts oben, heftet sich da einige Zeit auf das Eckblättchen und geht dann über dessen Spitze hinaus ins Freie. Ich suche nun bewußt, noch einmal in die Form zurückzukehren: der Blick ruht einen Augenblick auf dem Oktogon, entweicht aber sofort wieder über eines der Eckblättchen, ohne irgend ein Bedürfnis, noch einmal in die Figur zurückzukehren. Durch die leise Neigung der Blättchen im Mosaik wird zwischen diesen ein inniger Kontakt hergestellt, so daß der Blick immer wieder durch eine ideelle Linie von einem Blättchen zum anderen weitergeleitet und um die Ecken des Quadrates, wo die Blätter etwas rundlicher gebildet sind, herumgerissen wird. Bei der konstruierten Figur dagegen stehen die Blättchen ohne Zusammenhang nebeneinander und bieten mit ihren nach außen gerichteten Spitzen ebensoviele Auswege für den Blick.

Es fehlt diesem Ornament also die Geschlossenheit, es vermag nicht, den Blick gefangen zu halten, es vermag aber auch nicht, ihn zu beschäftigen. In dem Mosaik ist es nicht nur der Blätterkranz, der den Blick fesselt und zu leiten versteht, auch das unregelmäßige Oktogon in der Mitte gibt dem Auge zu schaffen und führt es immer wieder von einem Teil zum anderen, da jede Einzelheit wieder etwas Neues zu bieten hat. So wird der Blick nicht nur örtlich festgehalten, sondern — abwechselnd durch Zentralfigur und Blätterkranz in Anspruch genommen — auch für längere Zeit in Bewegung gehalten und beschäftigt. Mit den unter sich gleichen Einzelheiten der regelmäßiger konstruierten Figur hingegen hat das Auge nach einer einzigen umschließenden Bewegung sich abgefunden, sodaß der lockende Ausweg durch Diagonale und Eckblättchen willkommen ist.

Wir hätten ein augenfälligeres negatives Beispiel wählen können, das uns gezeigt hätte, wie der Blick nicht bloß nicht festgehalten, sondern überhaupt nicht eingelassen wird, wie er durch unzusammenhängende, widersprechende, verwirrte Linien irritiert und abgestoßen wird, aber Nuancen sind auch lehrreich. Zudem zeigt unser Beispiel noch etwas Besonderes: während nämlich unsere frühere Betrachtung uns darauf hinwies, daß die Gesetze von Symmetrie und Gleichgewicht für das Auge nur nebensächliche Bedeutung haben, so erkennen wir aus der Vergleichung des freien und des genau konstruierten Ornamentes, daß eine zu strenge Befolgung jener Gesetze die Wirkung auf das Auge sogar beeinträchtigen kann. Das Auge will eben zunächst gar keine »regelmäßigen«, sondern nur gesammelte und reiche Formen; da nun aber gesammelte Formen am leichtesten regelmäßig zu bilden sind, findet es sich zwar damit ab, verlangt aber, daß diese Regelmäßigkeit nicht so weit getrieben werde, daß sie den Reichtum beeinträchtige. Deshalb sind alle alten Ornamente »unregelmäßig« gebildet, und deshalb kamen die Baumeister der Alten, die nicht allein mit Zirkel und Senkblei, sondern vor allem auch mit dem Auge arbeiteten, zu jenen eigentümlichen Asymmetrien, wie wir sie etwa am Pantheon, an San Marco in Venedig und an Notre Dame zu Paris bestaunen.

* * *

Die aus unseren Untersuchungen hervorgegangene Tatsache, daß sich in der ideellen Form aller guten Werke gewisse gemeinsame Züge nachweisen lassen, die den Formen ästhetisch unerfreulicher Gebilde fehlen, legt uns die Annahme nahe, daß jene gemeinsamen formellen Eigenschaften einem ästhetischen Gesetze entsprechen, daß sie somit für den ästhetischen Wert einer Form ausschlaggebend seien. In der

Tat müßte dies der Fall sein, wenn sie die einzigen gemeinsamen Züge der Form bedeuteten. Nun haben aber unsere Beispiele dies bewiesen, wenigstens für das Auge. Daß der Blick aus der Form nicht hinausgelassen und daß er in ihr von Punkt zu Punkt weitergeführt wurde in Bahnen, die nacheinander das ganze Werk umfaßten, das war das Gemeinsame; die Wege, die dabei das Auge durchmaß, waren in jedem Fall andere. In der Exekiasvase kamen sie geometrischen Formen beinahe gleich; in Leonardos Bild war es eine Häufung fast völlig freier Formen, unter denen eine unregelmäßige Doppelschleife den Vorrang behält, in Michelangelos Büste waren es rundgeschlossene, aber einseitige, dem Kreise in Völligkeit nicht gleichkommende Linien, die den Blick beherrschten.

Die beobachteten gemeinsamen Züge sind also für das Auge auch wirklich die einzigen gemeinsamen und somit die gesetzmäßigen, ausschlaggebenden Züge. Was das Auge von der ideellen Form verlangt, ist allein eine konzentrierte Betätigung, und es bleibt nur die Frage, welche Bedeutung dieser konzentrierten Betätigung des Auges im ästhetischen Phänomen zukommt, ob sie lediglich als notwendige Voraussetzung für den ästhetischen Genuß anzusehen ist (in der Meinung, daß das Auge eben im Kunstwerk bleiben müsse, wenn wir dieses genießen wollen) oder ob in ihr bereits ein Teil der Lust zu erblicken ist (so nämlich, daß die durch das Auge vermittelte konzentrierte Betätigung an sich lustvoll wäre). Mit anderen Worten, es fragt sich, ob das Vorhandensein einer geschlossenen und gleichmäßig erfüllten Form über Lust oder Unlust des Betrachtenden, über »schön« oder »häßlich« des Objekts entscheidet oder ob die Art dieser geschlossenen und reinen Form den Ausschlag gibt. Diese Frage aber kommt der anderen gleich: ob (wie man immer angenommen hat) die Hingabe an das Kunstwerk, die Konzentration geistiger und seelischer Kräfte auf das im Kunstwerk Gebotene eine bloße Vorbedingung für den ästhetischen Genuß sei, über den die Art des Objektes, dem unsere Konzentration gilt, entscheidet, oder ob bereits in dieser Hingabe die ästhetische Lust bestehe, ob also unser ästhetisches Bedürfnis dem Bedürfnis nach dem Glück einer — vielleicht besonderen — Art der konzentrierten Betätigung gleichkomme.

Um der Beantwortung näherzukommen, müssen wir folgendes tun. Nachdem wir die Beziehung der ideellen Form zu den unbefangenen Bewegungen des Auges untersucht und ihre Gesetzmäßigkeit herausgefunden haben, gilt es nun zuzusehen, wie diese selbe Form durch das Auge auf unsere Seele wirkt; denn es ist wichtig zu erfahren, ob sich hier in der Wirkung der Form auf unser seelisches Leben neue gesetzmäßige Züge entdecken lassen.

Wir müssen also untersuchen, ob in den durch die ideelle Form verschiedener Meisterwerke hervorgerufenen Gefühlen und Empfindungen Gemeinsames aufzufinden ist. Da wir uns aber mit der Frage nach dem Zusammenhang zwischen der sichtbaren Form und unserem Gefühls- und Empfindungsleben einem wahren Rattenkönig schwierigster psychologisch-ästhetischer Probleme gegenüber sehen, ziehe ich es vor, die Sache auch hier von der empirischen Seite anzugreifen, einen Umweg nicht scheuend, der zuletzt sicher in die Frage hineinführt. Zu diesem Zwecke muß ich an anderer Stelle Gesagtes hier in großen Zügen wiederholen.

In einer Arbeit, der ich leider den etwas ungeschickten, weil vieldeutigen Titel »Künstlerische Handschrift« [1]) gegeben, habe ich nachzuweisen gesucht, daß in der künstlerischen Linie, und zwar sowohl im freien Zug der Hand, dem Linienelement, der Kurvenfolge, als in den großen, die Komposition beherrschenden Linien eines Meisterwerkes nichts anderes als die festgehaltene persönliche Gebärde des Künstlers, also der unmittelbare Ausdruck des künstlerischen Temperamentes zu erblicken ist, und ich hoffe, durch die meiner Arbeit beigegebenen Beispiele und Abbildungen bewiesen zu haben, daß es sich nicht um eine Hypothese, sondern um Tatsachen handelt. Übrigens bin ich nicht theoretisch, sondern rein empirisch zu meiner Ansicht gekommen, und dies ging so zu.

Als es sich für mich darum handelte, mit den großen Florentinern bekannt zu werden, wandte ich mich zunächst jenem Gebiete zu, das mir am verständlichsten war, der Zeichnung, der Skizze, und um begreifen und vor allem sehen zu lernen, fing ich an, Zeichnungen in den Uffizien zu kopieren. Ich tat dies mit einer Genauigkeit, die jedes Strichlein zu seinem Rechte kommen ließ, und da wurde ich bald gewahr, daß meine Hand, um die Kurvenfolge in jedem Falle richtig herausbringen zu können, bei jedem Künstler besondere Bewegungen ausführen mußte, und eine eigentümliche Assoziation zwischen Künstlernamen und Bewegungsvorstellungen entstand, die von da an für mich untrennbar vereinigt blieben. Meine Hand sagte es mir meist vor dem Auge, wenn eine Zeichnung nicht von dem Meister war, dem sie zugeschrieben, und so kam ich ungewollt zu einer Art naiver Stilkritik, die mehr in der Hand als im Auge, mehr im Gefühl als im Bewußtsein lag. Aber Auge und Bewußtsein folgten nach; ich lernte die bekannten Bewegungen mit dem Auge in den Linien wiedererkennen, und ich fand bei jedem Künstler besondere, für ihn charakteristische Linien, die am augenscheinlichsten dort zutage traten, wo die Hand

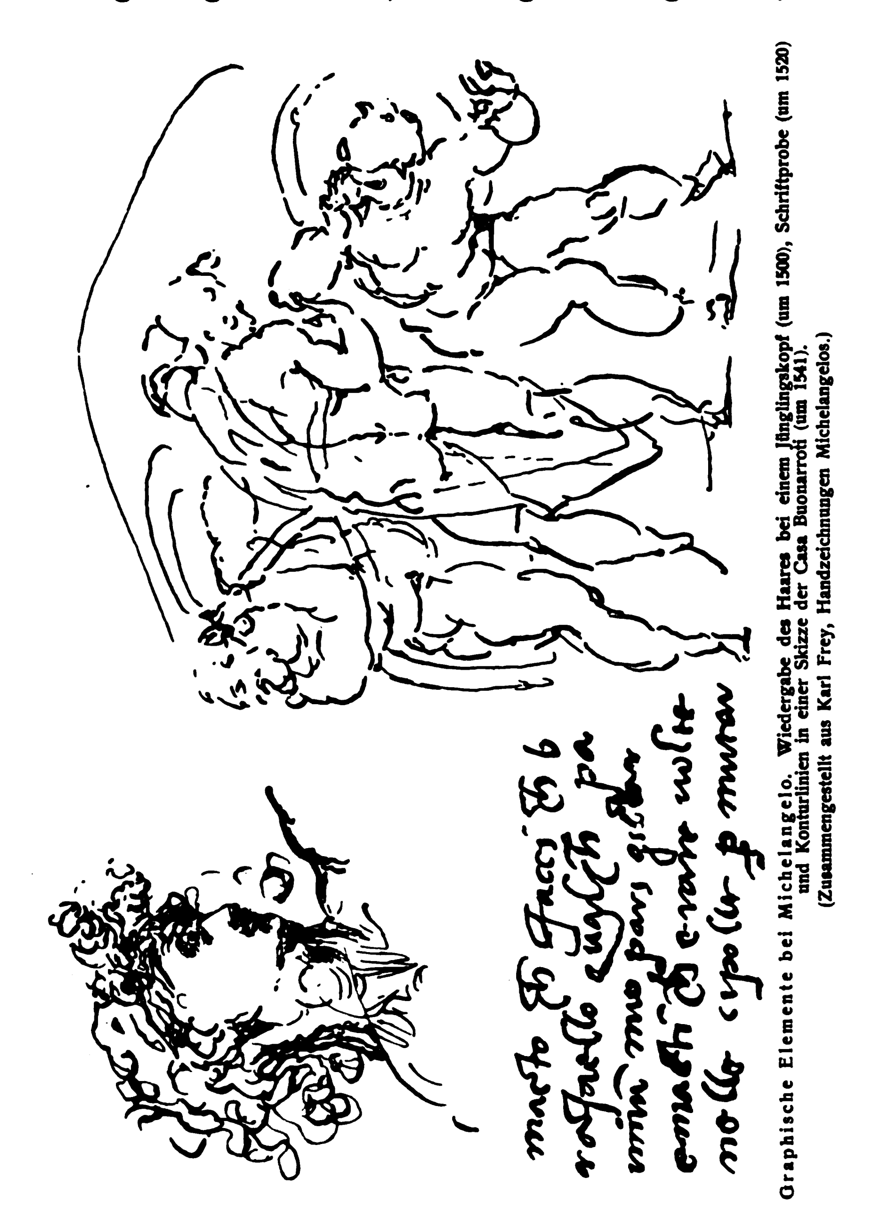
[1]) Erschienen in Raschers Jahrbuch I. Zürich, Rascher & Co., 1910.

in völlig freien, an keinen gegenständlichen Kontur gebundenen Linien, dem Impulse ungehindert folgend, sich ausleben konnte, also etwa in den Linien des Haares, der Wolken, im Saum fliegender Gewänder usw. Ich sah dann aber auch, daß dieselben Bewegungstendenzen in den kleinen Linienelementen zum Ausdruck kamen, aus denen sich alle großen Linien in jeder rasch hingeworfenen, noch nicht überarbeiteten Zeichnung zusammensetzen, und eines Tages entdeckte ich, daß genau dieselben Linien in der Handschrift der betreffenden Meister als bestimmende Momente sich wiederfanden. Damit aber war ich auf vertrautes Gebiet gekommen. Eingehendere paläographische Studien hatten mir früher schon gezeigt, daß sich zu allen Zeiten neben dem herrschenden Schriftstil der persönliche Duktus behauptet hatte, und längst hatte ich gelernt, in den individuellen Eigentümlichkeiten der Handschrift etwas mehr als bloß eine Zufälligkeit oder äußerliche Geschmacksache zu sehen. Ohne mich irgendwie mit graphologischen Spitzfindigkeiten abzugeben, hatte ich mich doch daran gewöhnt, aus der Handschrift in gleicher Weise wie aus dem Gebärdenspiel auf das Temperament des Menschen zurückzuschließen. Ich hatte gelernt, im Zug der Hand als einer übertragenen, festgehaltenen Gebärde die Veräußerung seelischer Vorgänge, den Ausdruck des Temperamentes zu erkennen. Und jene unabhängig dem freien Impulse der Hand folgenden Linien, jene Gebärdenlinien, fanden sich nun in der Zeichnung in viel reicherem Maße und weit intensiverem Ausdruck wieder als in der kleineren und geregelteren Formen gehorchenden Handschrift, und so öffnete mir denn diese Erkenntnis den Weg nicht allein zum Kunstwerke, sondern durch dieses hindurch zur Individualität des Künstlers.

In meiner kleinen Arbeit habe ich an den Beispielen von Leonardo, Michelangelo und Raffael die Gebärdenlinie eines jeden der Meister nicht nur nachzuweisen, sondern auch psychologisch zu erklären, d. h. aus der Linie das Temperament des Künstlers herauszulesen gesucht. Die dort gebotene Zusammenstellung von graphischen Elementen aus Zeichnung und Schrift der drei Meister wiederhole ich in dieser Arbeit. Sie zeigen klar genug, wie sich in jedem Falle die charakteristischen Linien sowohl in den freien Zügen der Hand (bei Wiedergabe des Haares) wie in den Linienelementen des gebundenen gegenständlichen Konturs wie in der Schrift wiederfinden.

Eine kräftig geschwellte, eigensinnig verkrampfte konzentrische Linie ist es bei Michelangelo, eine Linie, die in ihrer Tendenz zur schroffen Abwehr nach außen und zur leidenschaftlichen Verinnerlichung eine große, rücksichtslose, aber nicht frei sich auslebende, sondern kampfvoll gebändigte Kraft ausdrückt. Wir fühlen die Hand,

die solche Linien zustande bringt: rasch und sicher setzt sie an, um zum kräftigen Zuge auszuholen; aber im gleichen Augenblicke, als ob



Graphische Elemente bei Michelangelo. Wiedergabe des Haares bei einem Jünglingskopf (um 1500), Schriftprobe (um 1520) und Konturlinien in einer Skizze der Casa Buonarroti (um 1541). (Zusammengestellt aus Karl Frey, Handzeichnungen Michelangelos.)

sie sich vor der Veräußerung dieser Kraft scheute, bändigt sie sich selbst und drängt mit eigenwilliger Bewegung nach dem Ausgangspunkte zurück. Es ist die Gebärde eines Menschen, für den es kein Nachgeben, aber auch kein Nachlassen gibt, dem die höchste schmerz-

liche Anstrengung aller Kräfte, dem die Dissonanz Bedürfnis ist, der unter Qual und Kampf aus sich selbst eine eigene Welt sich schafft,

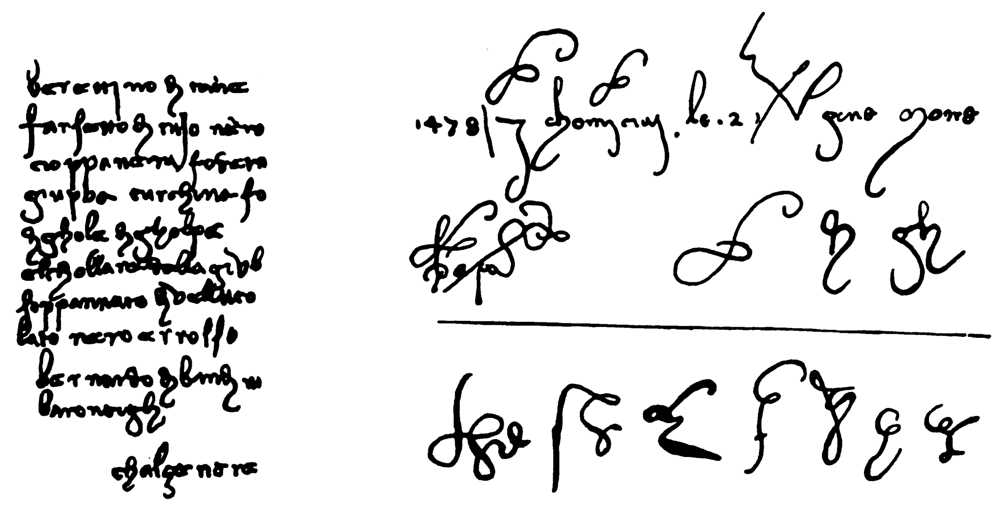


Graphische Elemente bei Leonardo. Wiedergabe des Haares beim Kopf einer Nymphe und zwei Pferdeschweifen, Konturlinien eines männlichen Profils mit Details, Schriftprobe. (Zusammengestellt nach J. P. Richter.)

die er nach außen neidisch verschließt, um sie im Innern mit allem Reichtum zu erfüllen.

Leonardos leichte, leidenschaftliche Hand ist so voll Lebendigkeit, daß sie sich an der Bewegung nicht genug tun kann. Jeder Augenblick bringt einen neuen Impuls, und so entstehen jene für ihn charakteristischen, unendlich lebendigen, aber niemals zerflatternden Linien,

die schnelle, bisweilen in eine leichte Spirale auslaufende Wellenlinie und die eigenartige konzentrisch verschlungene Wellenschleife, die im Zusammenhang der Formen das Vielgestaltige geistreich zu verbinden, das Gesammelte reizvoll zu verwirren weiß. Eine große Kraft kommt auch in Leonardos Linie zum Ausdruck, allein keine kampfvolle Kraft mit Hemmungen und Gewaltsamkeiten, sondern eine wundervoll reiche, allseitig wirkende. Wir erkennen in dieser Linie die Gebärde eines Menschen, der keine Ruhe, kein Verweilen kennt, dessen lustvolle Kraftentfaltung in der Fülle des Lebendigen liegt, dem es höchstes Bedürfnis ist, alles Leben zu umfassen, die geheimnisvollen Zusammen-



Leonardos Schrift (links und oben rechts) verglichen mit Zügen und Kurvenfolgen aus **Shakespeares Schrift** (rechts unten).
(Eigene Zusammenstellung.)

hänge aufzudecken, alle Erscheinungen auf den gemeinsamen Ursprung zurückzuführen.

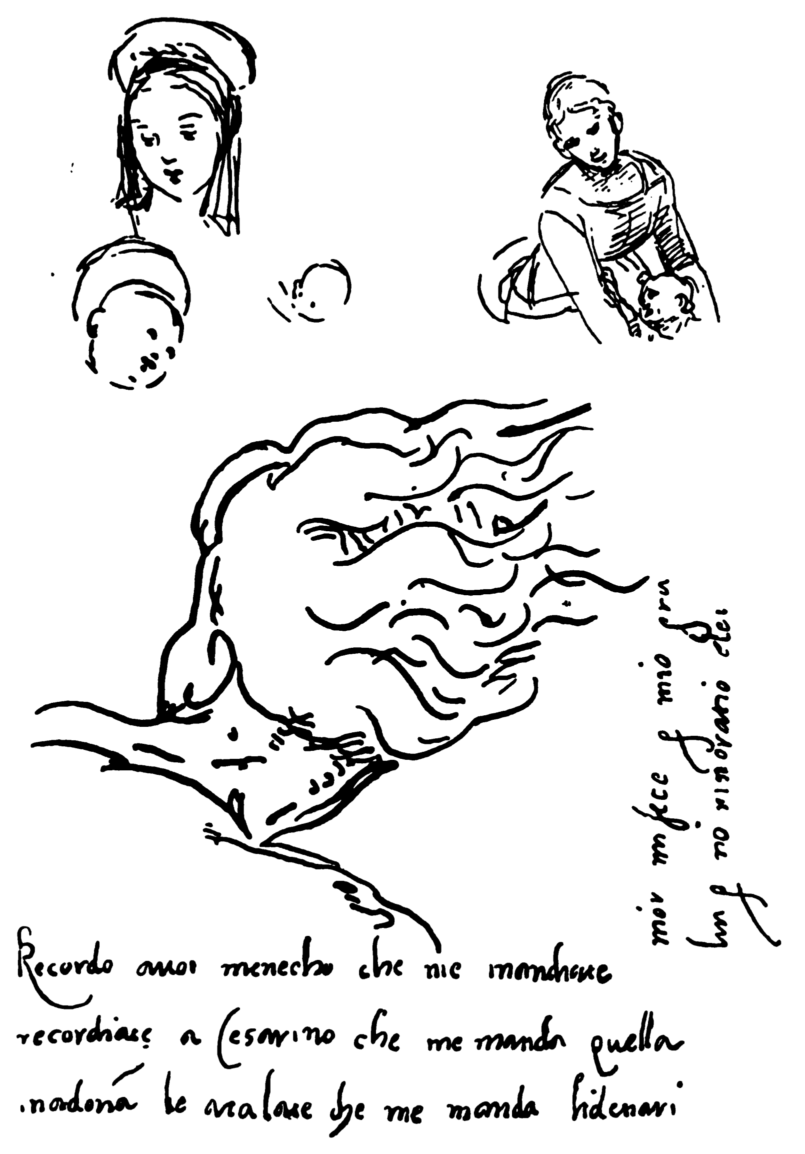
Für Raffael sind die leicht dahingleitenden, das Zentrum fliehenden, in kampflosem Spiel sich auswirkenden Linien charakteristisch. In ihnen drückt sich eine Kraft aus, die weder Kampf noch Überwinden noch verwirrende Lebendigkeit kennt, sondern nur ein glückliches, dem inneren Triebe ungestört folgendes Sichausleben. Raffaels Linie hält die Gebärde eines Menschen fest, für den es kein strenges Pflichtgesetz, keine engenden Schranken, kein Ringen gibt, der keine rücksichtslosen Kräfte zu bändigen, keinen schrankenlosen Freiheitsdrang, keine unersättliche Lebenslust zu zügeln hat, weil Klarheit und heiterlebendige Ruhe ihm höchstes Bedürfnis bedeuten.

Als ich mit der aus dem Studium von Zeichnung und Schrift erworbenen Kenntnis der Gebärdenlinien verschiedener Meister wiederum





vor deren große Werke trat, fand ich dort die vertrauten Züge sogleich wieder. Ich sah, wie die Gebärdenlinie die stoffliche Wahl,



Graphische Elemente bei Raffael.
Wiedergabe des Haares bei einem Jünglingskopf, Konturlinien und Schriftproben.
(Zusammenstellung aus Photographien nach den Originalen in Florenz und Wien.)

die Gestaltung der gegenständlichen Formen beeinflußte. In den die Körper mit mächtigem rundem Bausch umschließenden Kleidern, in den rundgeschwellten Muskeln, den geballten Haaren, den

runden Köpfen, in den breiten Gesichtern mit den großen runden, überschatteten Augenhöhlen von Michelangelos Figuren war die Handschrift des Meisters unverkennbar, und in seiner Vorliebe für Darstellung qualvoll gebändigter und kämpfender Kraft kam dieselbe schmerzlich ringende Kampfnatur zum Ausdruck wie in der eigensinnig verkrampften Gebärde seiner Hand. Ja, auch das Rätsel von Michelangelos sogenannten unfertigen Marmorwerken löste sich mir, da ich in diesen leise verhüllten Gestalten den Kampf zwischen der Materie und der unter Qualen sich befreienden, nach Leben ringenden Form erkannte. Gleichermaßen wurde mir Leonardos Vorliebe für die Darstellung bewegter Szenen, wirbelnder Wolken und Wellen, zuckender Flammen (man vergleiche die imaginativen Gemälde seines Traktates), für geringelte Schlangenleiber, spiralische Muschelbildungen, fliegende Rocksäume und bewegtes Haar aus seiner gewellten, verschlungenen, oft wirbelnden Gebärdenlinie erklärlich, und ebenso fand ich auch Raffaels Gebärde in dem weichen Oval seiner Gesichter, den wehenden Haaren, dem grandiosen Faltenwurfe wieder.

Aber nicht allein in den gegenständlichen Formen, auch in den großen leitenden, raumgliedernden Linien der Komposition, in der ideellen Form der Werke kehrt die Gebärdenlinie wieder. Dies bedarf für unsere Beispiele kaum mehr einer besonderen Beweisführung. Unsere eingangs vorgenommenen Untersuchungen an Werken von Leonardo und Michelangelo ersparen uns diese Mühe. Die reine Augenwahrnehmung hat uns dort gezeigt, wie in Leonardos Anbetung der Wirbel von Linien durch eine mächtig verschlungene Doppelschleife beherrscht wird, und hat uns die Kreisbahnen der ideellen Form in Michelangelos Brutusbüste erkennen lassen, d. h. also, daß die ideelle Form in beiden Werken mit der Gebärdenlinie ihrer Meister identisch ist. Und dies ist nicht etwa nur in diesen beiden zufällig herausgegriffenen Werken der Fall. Wir finden Leonardos Wellenschleife raumgliedernd sowohl im Abendmahl als auch in der Pariser Vierge, in der Anna selbdritt wie in der Mona Lisa, und ein einziger Blick auf Michelangelos Werke, zumal auf die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle zeigt uns überzeugend, daß es das Ethos des Kreises ist, das Michelangelos Kompositionen beherrscht, während wir in der Ruhe und Grandezza Raffaelscher Kompositionen, den weitgespannten Bogen und den klar entwickelten Horizontalen und Vertikalen seiner ideellen Formen unschwer die klare weitgeschwungene Linie seiner Hand erkennen.

Aber nicht allein die Beispiele der hier herangezogenen Meister lehren solches. Der Zusammenhang zwischen der Gebärdenlinie und der Komposition, d. h. zwischen dem Temperament, dem innersten

Wesen des Menschen und der ideellen Form in seinen Kunstwerken läßt sich gleichermaßen bei jedem souverän waltenden Künstler nachweisen (vgl. z. B. Segantini, Hodler u. a.). Ja, die Frage der Gebärdenlinie deckt sich geradezu mit der Stilfrage. Ein Kunstwerk hat ja nur dann Stil, wenn es eine einheitliche, das kleinste Detail wie die Gesamtheit beherrschende Formensprache besitzt, und daß die Art dieser einheitlichen Formensprache mit der Persönlichkeit des Künstlers aufs innigste verknüpft ist, sagt schon das hundertmal zitierte Wort »*Le style c'est l'homme*«. Nun ist aber die Gebärdenlinie der direkteste, unbewußte Ausdruck der Persönlichkeit, sie ist es aber auch, die das Kunstwerk beherrscht, die sich in den Linienelementen und Linienkomplexen in den gegenständlichen Formen und Formgruppen, vor allem aber auch in der Komposition, der den Zusammenklang des Ganzen bedingenden ideellen Form geltend macht, und so haben wir denn in der Tat in der Gebärdenlinie den stilbestimmenden Faktor des Kunstwerkes zu erkennen.

Und seinem eigenen Stilzwang untersteht jeder Künstler, wie jeder Mensch unter der Macht seines Temperamentes steht. In meiner »Künstlerischen Handschrift« habe ich an Beispielen gezeigt, wie unmöglich es dem so »anpassungsfähigen« Raffael ist, in Werken, die er in bewußter Anlehnung an Leonardo oder Michelangelo schafft, seinen Stil zu verändern. Ein freischaltender Künstler kann seine künstlerische Handschrift so wenig verleugnen als irgend ein Mensch seinen Gang, sein Gebärdenspiel; denn hier wie dort haben wir es mit einer notwendigen, unbewußten Veräußerung innerer Vorgänge zu tun, über die unser Wille so gut wie nichts vermag [1]).

* * *

Der Umweg über die Gebärdenlinie hat uns nicht nur zur ideellen Form zurückgeführt, er hat auch zugleich einen Teil der Frage nach der Art dieser Form gelöst und die andere Frage nach der Beziehung unserer Seele zur sichtbaren Form in besondere Beleuchtung gerückt.

Der ganze Vorgang der Erkenntnis und Erklärung der Gebärdenlinien beruht auf einem Akte der Interpretation dieser Linien nach der Art ihrer Entstehung, und somit auch das Phänomen

[1]) Die Tatsache, daß jeder Meister Schule macht, widerspricht dem nicht. Freilich drückt jeder große Künstler der Kunst seiner Nachfolge den Stempel auf, jedoch nur in der Weise, daß die Schüler in der Stoffwahl, in der Darstellung des Gegenständlichen, im äußeren Aufbau ihm nachahmen. Das Temperament, die Linie aber wird keiner dem anderen abtreten können, sonst wäre ja jegliche Stilkritik unmöglich.

der Belebung dieser Linien. Weil ich erfahrungsgemäß weiß, wie Linien entstehen, so lege ich in sie die Bewegung hinein, die sie hervorgebracht hat, und zwar nicht nur die Bewegung, sondern auch Art, Kraft und Tempo der Bewegung. Weil ich in den Linien erfahrungsgemäß den raschen, den leidenschaftlichen, den ruhigen Zug der Hand wiedererkenne, bin ich imstande, diese Gebilde als rasch, als leidenschaftlich oder ruhig bewegt zu empfinden. Ob es sich dabei um die »Einfühlung«, um eine bloß geistige Deutung handelt oder um ein tatsächliches Neuschaffen der Linie durch eine Art innerer Nachahmung, ist für uns hier eigentlich belanglos. Immerhin möchte ich davor warnen, den Umstand, daß in meinem besonderen Falle die nachschaffende Hand mir zuerst das Bewußtsein jener Bewegungen gab, für die Theorie der Nachahmung heranzuziehen. Jede Erkenntnis beruht auf Erfahrung; es ist deshalb noch nicht gesagt, daß auch jede erfahrungsgemäße Interpretation aus der Wiederholung jener Erfahrung hervorgehen oder von ihr begleitet werden müsse. Zwar bin ich überzeugt, daß ein Mensch Linien nicht eher als bewegt empfinden wird, bevor er solche hervorgebracht oder in der Entstehung gesehen hat (ich glaube dies mit Bestimmtheit bei meinem Kinde beobachtet zu haben); muß er aber deshalb, um eine Linie bewegt zu sehen, sie jedesmal innerlich nachschaffen?

Entschieden aber möchte ich der Ansicht entgegentreten, daß die Bewegungsart der Linien von der Augenbewegung abzuleiten sei. Zwar bin ich — wie sich an anderer Stelle zeigen wird — weit davon entfernt, die Bedeutung der Augenbewegung im ästhetischen Genuß zu unterschätzen, nur kann ich sie nicht in diesen Zusammenhang bringen. Mag auch vielleicht in der sukzessiven Auffassung, in der Augenbewegung der Ursprung unseres Bedürfnisses nach bewegter Interpretation von Linien liegen, für Art und Kraft der Bewegung einer Linie, für deren Ethos darf das Auge nicht verantwortlich gemacht werden, es gibt uns allein über deren Verlauf Aufschluß; auch über Tempo und Richtung einer Linie weiß uns das unbefangene Auge nichts zu sagen. Wir haben in unserem Experiment die ideellen Linien bald schnell, bald langsam verfolgt, ohne daß unsere Vorstellung von dem Zeitmaß jener Linien modifiziert worden wäre. Eine Spirale erscheint uns gewiß nicht deshalb so unglaublich schnell bewegt, weil wir sie mit einer besonders raschen Augenbewegung umfassen, im Gegenteil pflegt das Auge diese komplizierte Linie weniger rasch zu verfolgen als den für unser Empfinden langsameren Kreis. Aber auch für unser Gefühl der Richtung ist die Augenbewegung nicht ausschlaggebend. Ich kann z. B. bei unbefangenem Schauen den Blätterkranz in unserem Baptisteriumsmosaik gerade so gut in der einen wie in

der anderen Richtung verfolgen; erst wenn ich die Blätter bewußt als solche auffasse, wenn mein passives Sehen ein aktives Betrachten wird, nehmen diese Blätter eine bestimmte, die dem natürlichen Wachstum entsprechende Richtung an. Dieser ganz einfache Versuch aber läßt sich an jedem profilisch verlaufenden Bandornament, an jeder gerichteten Reihung wiederholen und ist wohl imstande, uns über das Verhältnis von Augenbewegung und Richtungsvorstellung aufzuklären. Wenn ich eine gerichtete Reihung so betrachte, daß ich meinen Blick auf das dem Ausgang der scheinbaren Bewegung entgegengesetzte Ende des Ornamentes hefte und dann das Auge in passivem Sehen diesem überlasse, so läßt sich der Blick ungestört in fortlaufender Bewegung von einem Punkte zum anderen bis an das andere Ende des Ornamentes führen. Wiederhole ich nun dasselbe bei bewußtem Sehen, so habe ich plötzlich das deutliche Empfinden, daß meine subjektive Augenbewegung mit der objektiven Bewegung des Ornamentes sich kreuze, und fühle mich deshalb versucht, die Bewegungsrichtung meines Auges zu ändern und mit derjenigen des Ornamentes in Einklang zu bringen.

Dies zeigt wohl deutlich genug, daß unser Gefühl der Richtung nicht durch die Augenbewegung bestimmt wird, daß es vielmehr das Auge ist, das diesem Gefühl folgt. Erst bei bewußtem, die Formen erkennendem Schauen bekommen wir auch das Gefühl der Richtung, es muß dies also auf eine *geistige Interpretation* zurückgeführt werden, sei es nach Analogie von Naturformen (wie im Blätterkranz unseres Beispiels), sei es nach erfahrungsgemäßer Kenntnis von der Entstehung linearer Formen (wie gelegentlich etwa im gewöhnlichen Mäander). Wie ließe sich übrigens die Tiefenwirkung eines Bildes erklären, wenn wir nicht die Deutung heranziehen könnten? Die dritte Dimension im Bilde hat für das Auge allein — da ja hier auch die Akkommodation wegfällt — absolut nichts zu bedeuten; sie existiert überhaupt nur für unsere, die graphischen Formen erfahrungsgemäß auslegende Vorstellung. Über die Art und den Grund der erfahrungsgemäßen Interpretation und anthropomorphisierenden Belebung *räumlicher* Formen aber braucht hier wohl nicht gesprochen zu werden. Sie ist ein Teil jenes Aktes der Angleichung des Unvertrauten an das Vertraute und geht in ihrem Ursprung zurück in unsere früheste Kindheit, in die Zeit, wo der Mensch zuerst von der Welt Besitz ergreift und alles nach den Bedingungen seines eigenen Körpers erklärt, mit dem er nie vertrauter ist als in dem Moment, wo das Gehen-, Fassen- und Sprechenlernen eine so intensive Beschäftigung mit diesem Körper erfordert. Freilich wird diese Anthropomorphisierung und Beseelung des Nichtich, die im gewöhnlichen Leben meist nur angedeutet

wird, dem Kunstwerk gegenüber bis zur Vollendung weitergeführt, da dieses als Werk der Hand, in dem die Übersetzung in menschliche Werte bereits stattgefunden, unserem Anthropomorphisierungsbedürfnis willig entgegenkommt.

Doch diese Fragen gehören eigentlich nicht hierher. Was für uns hier von Wichtigkeit, ist nicht die psychologische Begründung unserer Belebung von Linien, sondern die Tatsache dieser Belebung, die Tatsache des Zusammenhanges zwischen linearen Formen und seelischen Eindrücken. Denn nachdem wir für das Auge in der ideellen künstlerischen Form gesetzmäßige Züge erkannt haben, möchten wir erfahren, ob sich außer diesen formalen Gesetzen, die für das Auge die einzigen sind, für unser Gefühl neue gemeinsame und also gesetzmäßige Züge finden lassen. Darum dreht sich ja die Frage, ob von dem Vorhandensein einer geschlossenen und reichen Form unsere ästhetische Lust abhängt oder von der Art dieser geschlossenen und reichen Form. Über die Art der Form jedoch vermag nicht das Auge, sondern allein das Gefühl Aufschluß zu geben. Auch diese Frage nun hat der Exkurs über die Gebärdenlinie eigentlich beantwortet, da er eine Antwort auf die Stilfrage gewährte. Die Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen Gebärdenlinie und Komposition, zwischen Temperament und ideeller Form lehrt uns, daß die Art, das Ethos der ideellen Form mit der Individualität des Künstlers wechseln muß, und damit auch ihre Wirkung auf unsere Seele. Dasjenige, was in der Gebärde sich ausspricht, was im Stil zum Ausdruck kommt, ist ja gerade das Charakteristische, das, was dem Kunstwerk das Eigenartige, das Besondere verleiht. Wie zwischen Michelangelos leidenschaftlich wilder, in qualvollem Kampfe gebändigter Kraft, Leonardos reichbewegtem, dämonisch verwirrendem Leben und Raffaels grandioser, lebendig-heiterer Ruhe Welten für unser Gefühl liegen, so gibt es auch nichts, was die charakteristischen Linien dieser Meister verbände. Sie sind in Form, in Kraft und Lebendigkeit des Ausdruckes so verschieden wie die Temperamente, die sie regieren.

Und dennoch gibt es in der künstlerischen Sprache dieser drei Meister etwas Gemeinsames — unsere Untersuchung über die Gebärdenlinie und den persönlichen Stil hat uns darauf geführt —, das zwar nicht in der Form, wohl aber in der Intensität des Ausdruckes, nicht in der Art der Gebärdenlinie, sondern in ihrem Verhältnis zum ganzen Kunstwerk liegt. Daß die Gebärdenlinie in so intensiver Weise hervortritt, daß sie das ganze Kunstwerk beherrscht, sich in seinen zeichnerischen Details, in der Stoffwahl, in der gegenständlichen Wiedergabe und der Komposition geltend macht, daß die Gebärdenlinie stilbestimmend ist, das ist das Gemeinsame bei den drei Meistern. Während

die Frage nach der Art des persönlichen Stiles sich mit der Frage nach der charakteristischen Besonderheit eines Künstlers deckt, ist die Frage nach dem Vorhandensein eines Stiles von allgemeiner Bedeutung. Die Forderung, daß ein Kunstwerk Stil habe, kommt einem ästhetischen Gesetze gleich. Diese Forderung aber wird dann erfüllt, wenn ein Kunstwerk eine einheitliche Formensprache, die Übereinstimmung des Einzelnen und der Gesamtheit besitzt, d. h., in unsere Terminologie übersetzt, wenn sich das Temperament des Künstlers sowohl im Linienelement und in den einzelnen Formen und Formgruppen als in der ideellen Form, im Aufbau des Ganzen ausspricht. Nicht darauf kommt es an, daß das Temperament des Künstlers so oder anders, daß die Gebärdenlinie so oder anders gestaltet sei, sondern darauf, daß dieses Temperament so intensiv zum Ausdruck komme, daß diese Linie das ganze Werk beherrsche. Nicht darauf kommt es an, daß ein Kunstwerk in uns diese oder jene Gefühle erwecke, sondern daß es bestimmte Gefühle in uns so mächtig werden lasse, daß sie unser seelisches Leben beherrschen in einer gewaltigen Alleinherrschaft, die andere Gefühle verstummen läßt.

So führt uns denn die Untersuchung über die Wirkung ideeller Formen auf unsere Psyche auf dem Wege der Gebärdenlinie zu demselben Punkte, zu dem uns die optische Analyse der ideellen Form gebracht: wie wir dort fanden, daß die ästhetische Form dem Bedürfnis nach konzentrierter Betätigung des Auges antworte, so hier, daß der Stil dem Bedürfnis nach konzentrierter Betätigung der Seele entspreche.

* * *

Wir haben eingangs in der bildenden Kunst der Form der Darstellung die zentrale, für den ästhetischen Wert ausschlaggebende Rolle eingeräumt und zunächst die ideelle, die das Kunstwerk als Gesamtheit gestaltende Form in ihrer Bedeutung für Auge und Psyche betrachtet. Allein, obschon ihr die erste Stelle in der ästhetischen, der Darstellungsform zukommt, da ein Kunstwerk ohne sie überhaupt nicht existiert, so ist sie es doch nicht allein, die die Darstellungsform ausmacht und den ästhetischen Wert eines Werkes bestimmt. Zumal für Bild und Skulptur darf die Bedeutung der räumlichen (kubischen) Form nicht unterschätzt werden; dann aber hat überhaupt jede einzelne Form der Darstellung von Räumlichkeit und Gegenständen ihre Bedeutung als Teil des großen Aktes der Übersetzung von Naturobjekten in die Sprache der Kunst. Jede Abweichung der Kunstformen von denen der Natur kann uns Aufschluß über die Fundamentalfrage der Ästhetik geben; denn in den Sonderformen der gegenständlichen Wiedergabe sowohl als in der kompositionellen Gesamtform ist der

ästhetische Instinkt des Künstlers wirksam, sie alle enthalten die Antwort auf die Frage nach der Art unseres ästhetischen Bedürfnisses.

Nun wäre es eigentlich unsere Aufgabe, durch Vergleichung von Natur- und Kunstformen den in dieser Umwertung wirksamen Gesetzen nachzugehen; daß wir jedoch diese weit führenden Untersuchungen hier nicht vornehmen können, ist selbstverständlich. Wir können uns aber die Arbeit auch wohl ersparen, da sie — in der Hauptsache wenigstens — längst getan ist, und zwar von denjenigen, die dazu berufen sind, von den Künstlern selbst. Zumal steht uns da ein Werk zur Verfügung, das uns genugsam über die Gesetze der künstlerischen Formbildung aufklärt und das für uns um so wertvoller ist, als es nicht die subjektiven Ansichten eines Künstlers enthält, sondern die von einem feindenkenden Meister erkannten, aus den guten Werken aller großen Kunst abgeleiteten Gesetze behandelt. Ich meine Hildebrands Problem der Form[1]) und dessen Weiterführung und prächtig veranschaulichte Popularisierung in Cornelius' Buch über die Elementargesetze der bildenden Kunst[2]).

Daß diese beiden Werke in sonderbarer Einseitigkeit auf die räumlichen Werte allein abgestellt sind, kommt uns hier gerade zustatten; denn wenn auch Cornelius den Hauptsatz aufstellt, daß die Kunst für das Auge allein arbeite und daß die künstlerische Umgestaltung der Natur in einer Umgestaltung derselben für die Bedürfnisse des Auges bestehe, so zeigt doch sein ganzes Werk, daß er in Wahrheit nicht die Bedürfnisse des Auges, sondern die durch das Auge vermittelte geistige Erkenntnis der Formen meint; in den Werken von Hildebrand und von Cornelius handelt es sich allein um Formvorstellungen. Aber eben damit haben wir es nun auch zu tun. Nachdem wir uns mit der zweidimensionalen ideellen Form, mit den reinen Augenbedürfnissen beschäftigt, verlangen wir Aufschluß über die Art der für unser bewußt erkennendes Sehen, für unsere geistige Auffassung geschaffenen dreidimensionalen Formen; dem Inhaltlichen, den Darstellungsformen des Gegenständlichen wenden wir uns zu.

Die Hauptgesetze nun, die uns die beiden Werke für die künstlerische Gestaltung räumlicher Formen liefern, lauten ungefähr so:

Das Kunstwerk muß so gestaltet sein, daß es sich als ein räumliches Ganzes auffassen läßt (daher Forderung von Einheitsflächen und Hauptrichtungen).

Die dritte Dimension muß klar und auf den ersten Blick erkennbar,

---

[1]) Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst[6]. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1908.

[2]) Hans Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst, Grundlagen einer praktischen Ästhetik. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1908.



die Tiefenwirkung muß einheitlich sein (daher die Vorschriften über einheitliche Perspektive und Raumgliederung).

Die dritte Dimension darf jedoch nur in das Werk hinein-, niemals aus demselben herausführen (daher Forderung einer einheitlichen Vorderfläche).

Die Gegenstände müssen so gestaltet sein, daß sie mit ihrer Umgebung — mit den anderen Gegenständen sowohl als mit dem Hintergrund — zusammenstimmen und mit diesen eine Einheit darstellen (daher Vorschriften über die Distanzvorstellung und Einheitsfläche verbindenden Überschneidungen und über Vereinheitlichung von Distanzplänen).

Schließlich müssen auch die Gegenstände in sich geeinigt sein und leicht verständlich (daher die Forderung der Einheit in der Modellierung, der Vereinfachung der Formen, gelegentlich auch der Einheit des Materials).

Vor allem aber müssen die einzelnen Gegenstände sowohl als das Ganze für unsere Auffassung leicht verständlich sein, eine deutliche Gegenstandsvorstellung vermitteln, eine einheitliche Ablesung ermöglichen (daher die Forderung einer einheitlichen Ansicht und der Hervorkehrung bezeichnender Merkmale).

All diese Regeln lehren uns folgendes: Auch die für unsere Vorstellung allein bestehende räumliche Form soll geschlossen sein — da die dritte Dimension nur in die Tiefe, niemals über die einheitliche Vorderfläche und also aus dem Werke hinaus wirken darf — und sie soll einheitlich sein und einfach bei allem Reichtum. Vereinheitlichung und Vereinfachung sind die Grundgesetze für die Umgestaltung der Natur im Kunstwerk. Die Worte Einheit, Widerspruchslosigkeit, Klarsichtigkeit bilden das Leitmotiv der Werke von Hildebrand wie von Cornelius. Daß die künstlerische Darstellung auf Vereinheitlichung und Vereinfachung ausgehe, haben übrigens Künstler und Ästhetiker zu allen Zeiten immer wieder hervorgehoben, man mag sich nur etwa Böcklins lapidarer Definition der Kunst erinnern: »Kunst ist Weglassen alles Überflüssigen« — und gerade unsere Zeit, die die Parole vom »Zusammensehen« ausgegeben, die eine Erscheinung wie den Pointillismus zeitigte, der durch einen technischen Kunstgriff jene Vereinheitlichung und Belebung der Oberfläche zu erreichen sucht, die der Stil bewirkt, weiß das besser als irgend eine andere. All das aber besagt nichts anderes, als daß wir auch für unsere Vorstellung, für unser bewußtes Denken von dem Werke der Kunst einheitliche und intensive (Delacroix: »Kunst ist Übertreibung am rechten Ort«) Betätigung verlangen, wie es sie dem Auge und — auf dem Wege

unbewußter erfahrungsgemäßer Interpretation — dem Gefühle bietet.

* * *

So sehen wir uns denn von allen Seiten gleichermaßen zu der Annahme gedrängt, daß in der Konzentration, in der Hingabe an das Kunstwerk nicht bloß eine Vorbedingung für den ästhetischen Genuß, sondern dieser selbst zu erblicken ist[1]). Man stelle sich vor, was diese andere Auffassung im Grunde bedeutet. Dasjenige, was man bis jetzt als eine bloße Voraussetzung angesehen, würde zur Sache selbst, und jene Frage, von deren Beantwortung man alles Heil für die ästhetische Erkenntnis erwartete, erhielte eine bloß sekundäre Bedeutung. All unsere Untersuchungen über das Verhalten des ästhetisch Genießenden, die Theorien über die Art der Beziehung zwischen der Form des Werkes und unserem psychisch-physischen Leben verlören für das eigentliche ästhetische Phänomen ihre Bedeutung. Wenn die ästhetische Lust oder Unlust davon abhängt, ob man sich auf ein Kunstwerk konzentrieren, in dessen Betrachtung sich konzentriert betätigen kann oder nicht, wenn über schön oder häßlich der Umstand entscheidet, ob das Objekt unsere Hingabe zuläßt oder nicht, ob es die seelische Konzentration, d. h. die mächtig gesteigerte Betätigung eines gewissen Komplexes seelischer Kräfte mit Ausschaltung anderer Kräfte möglich macht oder nicht, ob es unserem Willen zur Sammlung entgegenkommt oder ihn enttäuscht, dann verliert die Frage nach dem Wie unserer Konzentration, die von dem Wie des die Konzentration gewährenden Objektes abhängt, nach der Art der in konzentrierter Betätigung gesteigerten Kräfte ihre zentrale Bedeutung und sinkt hinab zu einer bloßen Stimmungsfrage. Wenn uns die Einfühlungs- und Nachahmungstheorie lehrt, daß von der Art der im innigen Miterleben des Kunstwerkes betätigten Kräfte Lust oder Unlust abhängt, davon, ob diese Betätigung unseren Lebens- (oder Leibes-) bedingungen günstig sei oder nicht, so würde die Konzentrationstheorie lehren, daß eben in diesem innigen Miterleben, in dieser Konzentration auf das Kunstwerk die Lust begründet sei, während in der Art der Konzentration, in der Art der gesteigerten und herrschenden Kräfte nur eine stimmunggebende, eine dem Gefühl der Lust die eigen-

[1]) Auch unsere tägliche Erfahrung sagt ein Wort dazu. Tatsächlich lassen unerfreuliche Kunstwerke jene Einfühlung, von der man den Entscheid über schön oder unschön erwarten will, gar nicht zu; dies beweist schon die einzige Beobachtung, daß ihnen gegenüber unsere Kritik immer wach bleibt; denn die Selbstversetzung, die völlige Konzentration auf das Kunstwerk ist mit der bewußten, den Zusammenhang mit dem urteilenden Ich und der verglichenen Umwelt festhaltenden Kritik unvereinbar.



tümliche Färbung verleihende Macht zu erblicken sei. Darauf also käme es an, daß ein Kunstwerk dasjenige, was es zu sagen hat, vollständig und eindringlich sagt, sodaß wir daneben nichts anderes mehr vernehmen können; ob es uns dabei etwas menschlich Wohltuendes oder Zerstörendes, etwas Angenehmes oder Furchtbares, etwas Erfrischendes oder Niederschmetterndes zu sagen hat, wäre von bloß sekundärer Bedeutung, und das Wort »schön« bekäme also den umfassenden Sinn von: eine tiefgehende, gesteigerte und deshalb beglückende seelische Betätigung gewährend.

Konkret ausgedrückt würde dies heißen: weil in Leonardos Anbetung mein Auge gefesselt und in immer neuer Bewegung dauernd beschäftigt wird und weil dadurch auch meine Seele, meine Gedanken und Gefühle gezwungen werden, mit dem Auge Einkehr zu halten und sich dauernd und ausschließlich in dem Werke zu beschäftigen, sodaß die ganze andere Welt, der mein Auge und meine Seele nicht gehören, verschwindet, deshalb fühle ich mich in der Anschauung dieses Werkes lustvoll erregt, deshalb erscheint mir dieses Werk schön. Daß es die Gefühle leidenschaftlichen Drängens, wirbelnder Lebendigkeit, rauschender Begeisterung und rätselhafter Süße sind, die, von Stil und Stoff dieses Werkes erregt, zur Herrschaft in mir gelangen, das gibt meiner Lust die besondere Färbung, macht, daß ich die Schönheit dieses Werkes als eine besondere, eine rätselhaft dämonische, hinreißende Schönheit empfinde. Nicht deshalb, weil der Anblick der Dämmerungsgruppe in Michelangelos Mediceer-Kapelle in mir Gefühle von schmerzlichem Entsagen, von qualvollem Unterliegen, Gedanken an die Vergänglichkeit aller Dinge, an die Ohnmacht alles Menschlichen, Erinnerungen an zerfließende Nebel, an dämmerndes Vergehen und Sterben in der Natur weckt, weil ich in diesen Vorstellungen selbst schwach und gleichsam zusammenbrechend bin, ist für mich die Betrachtung dieses Werkes lustvoll, erscheint es mir schön, sondern deshalb, weil diese Empfindungen und Gedanken so völlig in mir herrschen, so mächtig in mir werden, daß alle anderen Stimmen verstummen und ich in dieser Welt ganz und ausschließlich lebe, so daß alles andere für mich nicht existiert. Weil das Werk mir diese höchste Konzentration gewährt, deshalb ist es für mich schön, freilich von einer erschütternden, aufwühlenden Schönheit.

Daß die Konzentration mit dem Kunstgenuß innig verbunden ist, hat man von jeher betont. Man sprach von der Isolierung im ästhetischen Genießen, von dem Tempel der Kunst, der den Alltag ausschließt. Der Psychologe lehrt, daß im ästhetischen Genuß »die Psyche im Zustand innerer Abgeschlossenheit sich befinde, in welchem ganze Gruppen von Reizen für sie nicht existieren«. Der Künstler

nennt das Kunstwerk »eine Welt für sich, von der wir, der Realität entrückt, in einen harmonischen Zustand der reinen Wahrnehmung versetzt werden«. Man hat immer von der klärenden, sammelnden und erhebenden Wirkung der Kunst gesprochen. Man wußte immer, daß alle Kunst aus unserem Bedürfnis nach Sammlung, nach gesteigerter Vitalität, nach Befreiung vom störenden, verwirrenden und bedrängenden Alltag geboren war[1]). Nur das scheint man nicht annehmen zu wollen, daß die Konzentration Zweck der Kunst sein könnte, daß das Beglückende des ästhetischen Genusses in dem Glück innigster, von der eigenen Persönlichkeit abgewendeter Konzentration zu suchen wäre. Und doch, zeigt uns nicht das praktische Leben, daß jede gesammelte Beschäftigung mit einer Sache, jede starke Sammlung uns ein Glück, vielleicht das reinste und höchste zu geben vermag? Oder ist das Glück des in seinen Spekulationen versunkenen Philosophen, die Seligkeit des ekstatisch Verzückten, die Begeisterung, die in den Augenblicken gesteigertsten schöpferischen Schaffens über den Künstler kommt, nicht in dieser starken Konzentration, in dieser innigsten Hingabe an eine Sache zu suchen? Und liegt nicht schließlich alles Glück befriedigender Arbeit in der ungestörten Konzentration auf das Werk? Diese Konzentration vermag auch dann zu beglücken, wenn das Objekt, dem sie gilt, an sich weder erfreulich noch wohltuend ist, hat man doch beispielsweise auch von einer Lust des Schmerzes gesprochen, der Beobachtung gemäß, daß auch die völlige Hingabe an den Schmerz lustvoll sein kann, wenn überhaupt das aktive Leben eine solche zuläßt. Denn die Möglichkeit der Konzentration, die bis zu einem gewissen Grade jedem im abgeschlossenen Kreise still wirkenden Arbeiter gegönnt ist, fehlt dem im aktiven Leben Stehenden meist völlig. Als agierendes und reagierendes Wesen muß er sich in diesem Widerspiel der Kräfte sowohl seiner selbst als seines Gegenübers bewußt bleiben. Wer die belebte Großstadtstraße durch-

[1]) Auf diese Erkenntnis stützt sich auch die Theorie von der Freiheit, doch berücksichtigt sie nur den negativen Teil der Sache. Daß wir von dem Alltag befreit, daß störende und quälende Stimmen in uns zum Schweigen gebracht werden, das ist bloß die eine Seite der Lust, welche die Kunst uns bietet. Eine derartige Befreiung kann uns auch die Zerstreuung bringen, jede Art vorübergehender Ablenkung, die mit der hohen ästhetischen Lust nichts zu tun hat, obschon dem Großteil unserer Kunstwerke — auf allen Gebieten — diese Wirkung allein zukommt, diese frappierende, ablenkende, aber rasch vorübergehende Plakatwirkung. Darauf, daß ein Teil der ungeordneten diffusen Gefühle in dem Brennpunkte eines einzigen Gefühlskomplexes gesammelt und mächtig gesteigert, daß andere Kräfte ausgeschaltet, gehemmt werden, darauf kommt es an. »Es handelt sich«, sagt Hildebrand, »nicht um ein Fehlen des Störenden, sozusagen um ein Negatives, sondern um ein Positives, um ein Zusammenarbeiten nach einer Richtung, um eine Kräfteerhöhung.«



kreuzt, darf weder seinen Gedanken nachgehen noch mit seinen Blicken an Vorübergehenden hängen bleiben, wenn er nicht unter den nächsten Wagen geraten will. Der Kampf ums Dasein zwingt den Menschen, seine Aufmerksamkeit auf verschiedene Punkte zugleich, auf die Umwelt wie auf seine eigene Persönlichkeit zu heften, und wie die Eindrücke im Gedränge der Straße, so werden Gefühle und Gedanken in bunter lärmender Unordnung durcheinander geworfen. Nach dem Wirrwarr des aktiven Lebens bietet jede Art konzentrierter Beschäftigung, die in unserem verwirrten seelischen Leben die Ordnung des wohlregierten Staates einführt, etwas von jenem Glück, das den Andächtigen in seinem Tempel erfüllt, zumal die Konzentration in der geistigen, der schöpferischen Arbeit, in der wir uns einem uninteressierten Interesse anheimgegeben, entrückt und von uns selbst befreit fühlen wie im ästhetischen Genuß.

Dennoch — da ist etwas, das es nicht zulassen will, das Glück der konzentrierten Betätigung im praktischen Leben demjenigen des Kunstgenusses völlig gleichzusetzen. Man hat immer gefühlt, daß im ästhetischen Genuß etwas Besonderes lag, etwas, das seinesgleichen nicht besitzt; deshalb ging man in der Suche nach dem Spezifischen der ästhetischen Lust stets über die Konzentration hinaus und sah in dieser eine bloße Voraussetzung. Verglichen mit dem Glück des ästhetischen Genusses erscheint jede Art der konzentrierten Betätigung, die geistige Konzentration zum Beispiel, einseitig; wir fühlen, daß die ästhetische Lust etwas viel Umfassenderes ist, deshalb hat man auch immer die harmonische, die allseitige, die den ganzen Menschen ergreifende, die ganze Seele erfüllende Macht der Kunst hervorgehoben, und mit dem Begriffe des Allseitigen scheint nun in der Tat der Begriff der Konzentration als einer Macht, die gewisse Gefühle sammelt und steigert, andere hemmt und ausschaltet, nicht vereinbar. Wir brauchen jedoch nur das unbestimmte, für den Psychologen wohl ohnedies etwas verdächtige Wort »allseitig« durch das bestimmte und klare »doppelseitig« im Sinne von psychisch-physisch zu ersetzen, und die Sache bekommt sofort ein anderes Gesicht.

Jeder, der einmal von einem Kunstwerk eine höchste Lust empfangen, weiß, daß diese Lust nicht nur in einer geistigen und seelischen Erhebung besteht, sondern daß sie — im Gegensatz zu jeder starken konzentrierten Betätigung, die immer eine geistige oder körperliche Ermüdung nach sich zieht — von einem eigentümlichen körperlichen Wohlbehagen begleitet wird, von einem Wohlsein, das sich schwer definieren läßt. Die Antworten auf den »*Questionnaire sur l'élément moteur*«, in die uns Vernon Lee in einer in dieser Zeit-

schrift [1]) veröffentlichten Arbeit einen Einblick gewährt, bezeugen diese Beobachtung aufs lebhafteste, und es hat mich da besonders eine Antwort frappiert, weil sie so ganz mit meiner subjektiven Beobachtung übereinstimmt; sie lautet: »*Beautiful forms seem to caress one*«. Die lustvolle Versenkung in ein Werk bildender Kunst bringt für mich immer solch ein streichelndes Empfinden wohligen Seins mit sich, eine den ganzen Körper gleichermaßen umhüllende, mit einem rieselnden Behagen belebende Wohligkeit.

Die Erscheinung mag in dieser Art individuell sein; aber die Beobachtung, daß der Genuß eines hohen Kunstwerkes auch auf unser körperliches Befinden einwirkt, ist alt und allgemein. Auf diese Beobachtung stützen sich denn auch diejenigen modernen Ästhetiker, welche die Anteilnahme des Physischen an der ästhetischen Lust hervorzuheben, den Körperempfindungen eine bedeutende, wenn nicht die Hauptrolle im ästhetischen Genuß zuzuerteilen geneigt sind. Um diese physischen Erscheinungen erklären zu können, versuchte man einen Zusammenhang zwischen den Gefühlen, die das Kunstwerk erregt, und den Körperempfindungen aufzudecken, man suchte die körperlich angenehmen Empfindungen als Begleiterscheinungen der durch das Kunstwerk erregten psychischen Funktionen zu erklären oder sogar, mit Hinweis auf die James-Langesche Theorie, durch Umdrehung der Sache die psychischen Vorgänge auf körperliche Funktionsveränderungen zurückzuführen.

Diese Theorien, wie feinsinnig sie auch ausgebaut und im einzelnen begründet sind, haben ihr großes Bedenken. Schon die gewöhnliche Erfahrung sagt uns, daß unsere rein seelischen Eindrücke sich von Künstler zu Künstler, von Werk zu Werk ändern, daß jedoch jenes körperliche Wohlbefinden etwas Konstantes, Allgemeines ist. Da im Stil — wie unsere Untersuchung über die Gebärdenlinie zeigte — das Individuelle im Menschen, Temperament und Stimmung zum Ausdruck kommen und wir durch Versenkung ins Kunstwerk nachfühlend die psychischen Vorgänge des Künstlers selbst durchmachen, müssen ja unsere psychischen Funktionen von Fall zu Fall sich ändern; wie aber läßt sich dieser veränderliche Faktor mit der Konstanz des körperlichen Wohlbehagens verbinden? Ob ich in dem Grauen und Entzücken von Michelangelos Marmorwelt untertauche, ob ich Raffaels heiter-ruhige Grandezza miterlebe oder ob ich mich in ein inhaltlich wie formell so durch und durch schwermütiges Bild wie Hodlers »Eurhythmie« oder seine »Lebensmüden« versenke, wie verschieden meine Gedanken und Gefühle hier und dort auch

[1]) V. Band, 2. Heft, S. 145 ff.

sind, ich fühle mich in allen Fällen nicht nur seelisch, sondern auch körperlich gleichermaßen beglückt, wie getragen von einer herrlichen reinen Atmosphäre, die das Atmen leicht, das Leben angenehm macht.

Es will also nicht wohl angehen, das allgemeine körperliche Wohlempfinden, das jedem intensiven ästhetischen Genuß eigen ist, von der speziellen psychischen Wirkung der Kunstwerke abhängig zu machen. Wir müssen deshalb suchen, diesen konstanten Faktor mit einer anderen Konstanten in Zusammenhang zu bringen und uns zu diesem Zwecke des eingangs geschilderten Experimentes erinnern.

Wir haben dort gesehen: das Allgemeine, Gesetzmäßige, das Konstante in allen guten Werken bildender Kunst ist die geschlossene, reich und gleichmäßig erfüllte Form. Diese Form bietet dem Auge konzentrierte und dauernde Beschäftigung, indem sie den Blick abwechselnd in einem Punkte festhält und dann wieder auf bestimmten Bahnen durch das ganze Werk leitet. Daß Art und Kraft, daß das Ethos der Linie ein Ergebnis unserer psychischen Interpretation ist und mit unseren Augenbewegungen direkt nichts zu tun hat, haben unsere Experimente ebenfalls gezeigt. Die Tatsache, daß ein energisches Emporblicken angenehm befreiend, ein Zubodensehen deprimierend wirkt, ist nicht aus der Augenbewegung, sondern aus der daraus resultierenden Erweiterung beziehungsweise Verengung des Gesichtsfeldes zu erklären, eine Erscheinung, die übrigens höchstens bei Betrachtung der Architektur in Frage kommen kann. Bei Bild und Statue handelt es sich zumeist nur um ganz leise, das Gesichtsfeld kaum modifizierende Bewegungen, und da ist es denn dem Auge gleichgültig, welcher Art die Wege sind, in denen es sich ergeht; es kann sie auch einmal schneller, ein andermal langsamer zurücklegen. Nur darauf kommt es an, daß ihm eine Betätigung gegeben wird, die abwechselnd aus der Einzelheit in das Ganze der Form führt (damit der Zusammenhang des Werkes nicht zerrissen wird) und die dem Auge eine zwischen ruhigem Betrachten und umfassendem Überschauen regelmäßig abwechselnde Bewegung gestattet. Diese durch die Form rhythmisierte Augenbewegung ist also das Gesetzmäßige, das Allgemeine in der Perzeption eines Kunstwerkes, und es ist nun die Frage, ob zwischen dieser konstanten Erscheinung physischer Art und der anderen konstanten Erscheinung des physischen Wohlbehagens im ästhetischen Genuß ein Zusammenhang bestehe. Nun hat man aber längst (ich erinnere nur an Robert Vischers Schrift über das optische Formgefühl) und immer aufs neue dem Sehakt und auch der bloßen Augenbewegung einen starken Einfluß auf unser ganzes Empfindungsleben zugeschrieben und beispielsweise auch einen Zusammenhang zwischen Augenbewegung und Atmung zu konsta-

tieren versucht. Daß dies zumeist zum Zwecke der Erklärung unserer Bewegung unbewegter Formen geschah, einer Erklärung, die unsere Untersuchungen nicht unterstützen können, ist hier belanglos. Für uns ist nur wichtig, daß ein solcher Einfluß der Augenbewegung auf den ganzen Organismus mehrfach angenommen wird und auch wir uns also vorläufig dieser Annahme anschließen dürfen; der Vorteil aber, den sie uns gewähren würde, wäre ein doppelter: einmal würde sie uns eine Erklärung der körperlichen Lust ohne den Umweg über psychische Funktionen erlauben, und sie würde ferner jene subjektiven Empfindungen (die vielleicht allgemeiner sind, als man meint) eines angenehm wohligen Überrieselns sofort verständlich machen; kommt doch die rhythmische Bewegung des Auges, das Abtasten der Form, das Dahingleiten des Blickes selbst einem Streicheln gleich. Dann aber würde uns der Einfluß der Augenbewegung noch in einer anderen wichtigen Frage Aufklärung gewähren.

Man hat von jeher das Spezifische der ästhetischen Lust, dasjenige, was sie von den anderen Genüssen des Lebens unterscheidet, darin gesehen, daß wir durch sie über uns selbst erhoben, sozusagen in eine andere Welt entrückt werden, in der unsere Gefühle und Empfindungen verklärt, vergeistigt, von uns selbst, d. h. von unserer materiellen Persönlichkeit abgerückt erscheinen, und man hat die Erklärung dieses Phänomens wohl in dem Unwirklichen, dem Scheinhaften der Kunst gesucht, als ob es auf der Welt etwas Wirklicheres gäbe als das Objekt, dem im Moment des ästhetischen Genusses unsere ganze seelische Kraft gehört, als ob solchem intensiven Fühlen gegenüber die Frage des Scheins noch existieren könnte! Daß das ästhetische Erleben nicht dieselbe Wirklichkeitskraft wie das wirkliche Erleben besitzt, heißt doch wohl nichts anderes, als daß wir uns davon nicht in gleicher Weise affiziert fühlen. Die vom Kunstwerk erregten Gefühle sind bei aller Innigkeit sozusagen ferner, »platonischer«, sie greifen nicht so unmittelbar in unsere Persönlichkeit ein wie diejenigen, die das Erlebnis der Wirklichkeit in uns hervorruft. Jedes stark konzentrierte Erleben ist von starken physischen Erregungen begleitet; diese können zwar unsere Gefühle verstärken und bereichern, sie können aber auch störend wirken, wenn sie nämlich so stark werden, daß sie unsere Aufmerksamkeit von dem Erlebnis ab und auf unseren Körper ziehen. Wenn z. B. mein Herzklopfen — eine Begleiterscheinung sowohl hoher Freude als lebhaften Schmerzes — so stark ist, daß es mir bewußt wird, so lenkt mich diese ins Bewußtsein tretende Nebenerscheinung von dem eigentlichen Erlebnis ab. Eine solche Ablenkung auf den eigenen Körper aber ist mit dem Begriff der Konzentration, in der wir das Wesen der ästhetischen Lust sahen, nicht ver-

einbar. Würden die mit unseren Emotionen verbundenen körperlichen Funktionsveränderungen so stark, daß wir sie bemerkten, dann würde die Konzentration gestört, wir würden unbarmherzig aus dem Zauberkreis des Kunstwerks gerissen. Um diese Gefahr, die mit der Intensität psychischen Erlebens und also mit der Bedeutung des Kunstwerkes wachsen muß, abzulenken, mußte irgend etwas geschehen, was vermochte, die Empfindungen auf einen gewissen Grad zu beschränken, so daß sie wohl das psychische Erleben zu bereichern und zu verstärken, nicht aber von diesem abzulenken imstande waren. Daß eine solche, die Körperempfindungen dämpfende Macht tatsächlich im Spiel sein muß, scheint nun eben jenes eigentümlich Unwirkliche, Verklärte zu beweisen, das der ästhetischen Lust eigen ist, und wenn wir nun einen Einfluß der Augenbewegung auf unseren Körper annehmen dürften, dann läge die Erklärung dieser Erscheinung nahe: durch die vom Auge aus regierte leise Rhythmisierung unserer allgemeinen Körperempfindungen würden jene speziellen, zugleich mit den Gefühlen vom Kunstwerk erregten Empfindungen beschwichtigt und in gewisse Grenzen zurückgehalten, wie die hämmernden Schläfen von der leise streichelnden Hand beruhigt werden.

* * *

Wir sind von dem Problem der Form als dem Zentralproblem der Ästhetik ausgegangen und haben uns eingangs die Frage nach der Art, der Bedeutung und dem Zwecke dieser Form gestellt. Die Antwort nun, die unsere Untersuchungen uns darauf gegeben, lautet:

Die Form, zumal die ideelle Form, wird zunächst vom Auge des Künstlers für das Auge des Betrachtenden geschaffen. Ihr Zweck ist, unser Auge anzuziehen, festzuhalten und dauernd zu beschäftigen. Allein nicht nur dem Auge gehorcht die schaffende Hand des Künstlers, sie gehorcht auch unbewußt seiner Seele, seinem Temperament. Wie die Form vom Auge für das Auge geschaffen ist, so die Gebärdenlinie, der Stil, von der Seele für die Seele, da der Betrachtende durch unbewußte Interpretation aus dem Ausdruck erfahrungsgemäß die Kräfte erfährt, die ihn hervorgebracht. Wie es Aufgabe der Form ist, unser Auge konzentriert zu beschäftigen, so ist es die Bedeutung des Stiles, daß er, als intensivster Ausdruck der Künstlerseele, uns zur intensiven, konzentrierten seelischen Betätigung anregt. Aber schließlich gehorcht die Hand des Künstlers nicht allein Auge und Temperament, sie gehorcht auch bewußt dem Intellekt des Künstlers; sie bildet Gegenstände, stellt Vorgänge dar, die einheitlich und klar faßlich vom Intellekt für den Intellekt, für unsere Vorstellung geschaffen sind und unseren Gedanken eine einheitlich gerichtete Beschäftigung

bieten; doch während Gedanken und Gefühle in konzentrierter Betätigung sich mächtig steigern, sorgt unser Auge dafür, daß der Zauberkreis, in den es uns geführt, nicht zerstört wird, hält unsere Gedanken im Kunstwerk fest, daß sie nicht auf assoziativem Wege entwischen, und dämpft in leise rhythmischer Bewegung unser Empfinden, daß es nicht mit den Gefühlen übermächtig wird und uns aus der Entrückung nach unserem Selbst zurückführt.

So bietet das gute Kunstwerk ein Bild unserer eigenen Verfassung im Zustande ästhetischen Genießens: Alles Überflüssige hat es unterdrückt, alles Wichtige hervorgekehrt, es ist einheitlich und geschlossen. Und wie in der Geschlossenheit und Vereinheitlichung, in der Konzentration, das Wesen der ästhetischen Form liegt, so in der psychisch-physischen Konzentration das Wesen der ästhetischen Lust.

Bemerkungen.

Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz.

Von

Hans Jantzen.

Mit einer Tafel.

Die Bedeutung der Augendistanz für den Maler liegt in der Erkenntnis, daß alle perspektivischen Verschiebungen im Bildraume gesetzmäßig vor sich gehen, und zwar der Art, daß, je größer der Abstand des Auges von der Bildebene ist, desto gleichmäßiger und unauffälliger die Erscheinungswandlungen unter dem Einfluß der Perspektive sich bemerkbar machen, und daß, je kleiner die Distanz ist, diese Wandlungen um so unruhiger und sprunghafter eintreten. Die Gesetze der perspektivischen Veränderungen bei verschiedener Distanzannahme können mathematisch festgestellt werden, und Künstler wie Theoretiker, von denen wir Anweisungen zur Malerei besitzen, haben öfters das ihnen richtig scheinende Maß der Augendistanz angegeben. So bestimmt Leonardo die Augendistanz gleich der zwei- bis dreifachen größten Ausdehnung des Bildes, Desargues und Bosse gleich der zweifachen, Serlio und Vignola gleich der anderthalbfachen [1]). Diese Maßwerte lassen sich als Ausdruck bestimmter ästhetischer Forderungen für die Raumdarstellung erkennen. Denn die Distanz greift unmittelbar beherrschend in die Bedingungen der Raumwirkung ein.

Nun ist die Differenz zwischen den eben genannten Maßwerten nicht der Art, daß sich besonders auffallende Wirkungsunterschiede ergeben. Gemeinsam bleibt ein Streben nach klarer ruhiger Abstufung hauptsächlich der perspektivischen Verkleinerung zur Tiefe hin. Erst wenn die Distanzen kleiner werden als die genannten, treten Erscheinungen auf, die für die Raumdarstellung Veränderungen wichtigster Art schaffen. (Leonardo: Mache die Bildwand um zwei deiner Längen von dir weg. Denn ihr bloß eine Länge zum Abstand zu geben, bewirkt sehr große Unterschiede zwischen den Größenbildern der ersten und zweiten Ellen. [Buch von der Malerei 471.])

Zunächst ergeben sich rein praktische Schwierigkeiten für den Künstler insofern, als bei durchgeführter Konstruktion die perspektivischen Verzerrungen nach den Bildrändern zu so stark werden können, daß sie für die künstlerische Darstellung nicht mehr verwertbar sind. Inwiefern diese Fälle für die perspektivische Praktik der Maler von Bedeutung sind, hat Guido Hauck eingehend erörtert [2]). Sie bleiben für unsere Betrachtung unwesentlich, denn praktisch haben die Künstler die in Rede stehenden Schwierigkeiten stets überwunden.

Wichtiger ist die Frage nach der ästhetischen Wirkung des unter kleiner Distanz-

---

[1]) Nach Guido Hauck, Die subjektive Perspektive und die horizontalen Kurvaturen des dorischen Stils. S. 75.

[2]) Hauck, Über die Grundprinzipien der Linearperspektive. Zeitschr. f. Mathematik und Physik XXVI u. a. O.



annahme dargestellten Raumes. Da stehen gleich zwei theoretische Anschauungen einander entgegen. Für die eine ist Hauck energisch eingetreten: »Die Kunst kann und will nicht auf den durch kleine Augdistanzen bedingten perspektivischen Reiz verzichten. Namentlich bei Innenräumen erweisen sich kleine Augdistanzen noch mehr aus künstlerischen als aus praktischen Gründen als unvermeidlich«. Leider geht Hauck nicht über diesen allgemeinen Satz hinaus. Es ergeben sich also hier schon ohne weiteres die Fragen: welches sind diese künstlerischen Gründe, die unter gewissen Bedingungen kleine Augdistanzen fordern? In welchem Zusammenhang treten sie auf? Sind sie zu allen Zeiten wertvoll gewesen, und wenn nicht, wann erscheinen sie zuerst?

Eine andere Anschauung, ebenfalls mit großer Entschiedenheit vorgetragen und genauer begründet, verwirft die Anwendung kleiner Augdistanzen nachdrücklichst. Diese Anschauung ist vor allem von Hans Cornelius in seinem jüngsten Buche vertreten, dessen Ausführungen zugleich einen reich illustrierten Kommentar zu Adolf Hildebrands Problem der Form geben[1]). Nach Cornelius verstößt die Wirkung kleiner Distanz gegen das »primitivste Kunstgesetz«, daß alle künstlerische Gestaltung nur soweit Sinn habe, als sie ein Fernbild im Hildebrandschen Sinne gestalte (S. 23).

Hier ist eine Bemerkung zur Terminologie einzuschalten. Bei Cornelius findet sich nur die Bestimmung: es resultiert kein Fernbild, wenn der Distanzpunkt zu nahe gerückt ist. Um zu einem festen Begriff zu gelangen, wird die Frage notwendig: wann geschieht dies? Rückt man den Distanzpunkt aus größerer Entfernung heran, so gelangt man an eine Grenze, bis zu welcher für ein feststehendes Auge das Bild überschaubar und deutlich bleibt, nach deren Überschreitung es aber verschiedener Blickwendungen bedarf, um das Bild deutlich zu übersehen. Auf eine durchgeführte perspektivische Konstruktion bezogen wird diese Grenze bezeichnet durch das Aufkommen starker perspektivischer Verzerrungen an den Bildseiten. Die Grenze bleibt naturgemäß verschwommen. Doch läßt sich auf Grund der Untersuchungen Haucks angeben, daß die genannten Erscheinungen bei Distanzen eintreten, die einem etwa 36° übertreffenden Sehwinkel entsprechen. Es empfiehlt sich, von dieser Grenze ab den Begriff der kleinen Distanz zu gebrauchen, da er nur dann eindeutig bestimmt ist. Die Verwendung kleiner Distanz schließt somit von vornherein die Entstehung eines Fernbildes aus.

Die »Vereinigung verschiedener Blickrichtungen« in einem Bilde und — eine Folge hiervon — das »scheinbare Herabfallen des Bodens im Vordergrunde« nennt Cornelius als prinzipielle Fehler, die den Kunstwert der Darstellung von vornherein vermindern oder ihn vernichten (S. 24). »Für das Zeichnen von Innenräumen ergibt sich aus diesen Tatsachen die Forderung, die Ansicht, falls sie kein Fernbild gibt, auf einen entfernteren Distanzpunkt umzuzeichnen« (S. 25). Wir sehen also, diese Anschauung steht der vorher von Hauck geäußerten diametral gegenüber.

Schon aus den angeführten Stellen läßt sich schließen, daß die in Rede stehenden Probleme eine besondere Rolle bei der Darstellung von Innenräumen spielen. (Unter Innenraum sei zunächst der bürgerliche Wohnraum verstanden.) Unter Voraussetzung der Aufgabe, den Innenraum so aufzunehmen, wie er sich unmittelbar dem im Raume selbst befindlichen Künstler aufdrängt, ergeben sich ohne weiteres einschränkende Bedingungen. Im Gegensatz etwa zur Landschaft bietet der Innenraum eine nur geringe Zahl von Einstellungsmöglichkeiten auf verschiedene Distanzen, da der Künstler im Innenraum nicht weiter zurücktreten kann als in die

[1]) Hans Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig u. Berlin 1908.



äußerste Ecke. Infolgedessen reicht bei Aufnahme des Innenraums ein kleiner Sehwinkel nicht aus, da ja dann nur ein unbedeutendes Stück des Raumes erfaßt wird. Vielmehr ist ein verhältnismäßig großer Sehwinkel nötig, um wesentliche Elemente des Innenraums in das Bild einzuschließen, sei es ein Teil des Bodens oder wenige vor die Wand gestellte Gegenstände zur Aufweisung der Tiefe. Ein großer Sehwinkel kann aber nur erreicht werden, wenn die Bildebene dem Auge nahe gerückt ist, so daß also unter den oben genannten Voraussetzungen der Innenraum bei kleiner Distanz aufgenommen werden muß.

Es ergibt sich aus diesen Tatsachen, daß eine Malerei, die den unmittelbar in der Wirklichkeit empfangenen Raumeindruck eines Innenraums wiedergeben will, den genannten Bedingungen der kleinen Distanz Rechnung tragen muß. Andernfalls wird die Wirkung notgedrungen verblassen. Denn der als Fernbild erfaßte Innenraum — etwa nach der Forderung von Cornelius, nach welcher sogar die unmittelbar im Raum gewonnene Zeichnung auf einen entfernten Distanzpunkt umzuzeichnen ist — verlangt, daß der Beschauer sich durch die Wand hindurch zurückgetreten denkt und nun wie durch eine Glasscheibe aus einer ideellen Ferne in den Raum hineinsieht. Es ist der Blick durch ein umgekehrtes Opernglas.

Auf der einen Seite also der Innenraum als Nahraumbild, sofern wir unter Nahraum die im realen Raum uns unmittelbar umgebende Zone verstehen, in der uns der Raum »handgreiflich« zu Sinnen geführt wird. Auf der anderen Seite der Innenraum als Fern(raum)bild. Da wir im Nahraum die eindringlichsten Wirklichkeitswirkungen erleben, so werden die Absichten klar, aus denen heraus eine Malerei die Darstellung des Innenraums als Nahraumbild, also notwendig bei kleiner Distanzannahme fordert. Es sind die Absichten einer illusionistischen Malerei, die möglichst intensive Raumwirkungen erzielen will.

Der Innenraum wird damit nur zum Spezialfall einer Gestaltung des Nahraumbildes überhaupt, denn das Nahraumbild können wir ebenso wie im Innenraum auch im Freiraum aufsuchen. Der Unterschied ist nur der, daß wir im Umschlossensein vom Innenraum dem Nahraumbilde nicht mehr ausweichen können außer mit Gewalt, während der Freiraum, etwa die offene Landschaft, in erster Linie die Möglichkeit einer Einstellung auf das Fernbild gewährt. Ganz allgemein kann daher gesagt werden: Die Malerei, die Intensivierung der Raumwirkung will, also Gestaltung des Nahraumbildes, verlangt notwendig die Verwendung kleiner Augendistanz.

Die wichtigste Veränderung, die die Bilderscheinung bei kleiner Distanzannahme erfährt gegenüber einer Normaldistanzannahme, ist schon von Leonardo angedeutet: es sind die starken Unterschiede in den Größenbildern der verschiedenen Raumzonen. Die perspektivischen Veränderungen vollziehen sich nicht mehr im gleichmäßig ruhigen Flusse, sondern sprunghaft, indem schon in geringer Bildtiefe ein Gegenstand starke Verkleinerung und Erscheinungsänderung erfährt im Vergleich zu einem dicht vor dem Beschauer im Vordergrund befindlichen Gegenstande. Sofern solcher Kontrast einer großen aufdringlichen Form des Vordergrundes und einer kleinen verschwimmenden Form des zweiten Grundes auf den gleichen kontinuierlichen Raum bezogen ist, wird er das einfachste, wirksamste Mittel zur Intensivierung der Raumwirkung.

Die Gestaltung des Nahraumbildes tritt dabei in besonders enge Beziehung zu einer die Form auflösenden Malerei. Wird der Blick etwa im Innenraum bei kleiner Distanz, also großem Sehwinkel, auf das Raumbild eingestellt, so kann er sich nicht auf einen einzelnen Gegenstand oder Punkt richten, sondern muß, um die Einheit des Blickfeldes zu bewahren, mit annähernd paralleler Augenstellung durch den

Raum hindurchsehen. Dabei erblickt das Auge alle Gegenstände in unmittelbarer Beziehung zum Raumganzen, aber alle Formen verlieren ihre Bestimmtheit, ihren plastischen Charakter und erscheinen, je näher dem Rande des Blickfeldes, um so verschwommener und verzerrter. Das Nahraumbild darf also nicht verwechselt werden mit einer Raumdarstellung unter Auffassung der Nahsicht. Dieser kommt es darauf an, die Einzeldinge, so wie wir in der Wirklichkeit mit ihnen praktisch, greifbar umzugehen pflegen, nacheinander in den Bezirk des deutlichsten Sehens zu rücken, den Blick von einem Ding zum anderen wandern zu lassen. Beim Nahraumbild handelt es sich um eine Einstellung auf den Sehraum mit unbewegtem Blick. Daher die Unmöglichkeit, die einzelnen Gegenstände deutlich und scharf zu erkennen, sobald der Sehraum unter kleiner Distanz erfaßt wird.

Die Verwandtschaft, die das Nahraumbild mit dem Fernbild verbindet, ist damit ebenfalls angedeutet. Sie bezieht sich in erster Linie auf die Verundeutlichung der Form und auf die Verarbeitung rein optischer Werte. Nur rücken alle Dinge im Fernbild zusammen, während sie im Nahraumbild auseinandertreten. Insofern aber dies Zusammenrücken und Auseinandertreten auf ein Raumkontinuum bezogen wird, verliert sich das eine Mal (im Fernbild) durch das Ineinander- und Zusammenschieben die Raumwirkung, während im anderen Fall (im Nahraumbild) die Raumwirkung gesteigert wird.

Ferner erklärt sich aus der Natur des Nahraumbildes, daß die moderne Malerei zu ihm in ein ebenso enges Verhältnis treten konnte wie zum Fernbild. Zur Charakteristik der modernen Malerei wird stets nur die Beziehung zum Fernbild genannt. Das gilt im Grunde doch nur für die vom Ton beherrschte unräumliche Malerei, wie sie etwa durch die Kunst Whistlers vertreten wird. Wo die Intensivierung des farbigen Eindrucks beginnt, kann schon nicht mehr von einer Beziehung zum Fernbild gesprochen werden, denn im Fernbild erleben wir nicht die Intensität der Farbe, wie sie von manchen Neoimpressionisten beabsichtigt wird. Sehen wir aber zunächst von der Farbe ab und nehmen die allgemeinen Daten der Raumdarstellung, so tauchen eine Menge Erscheinungen auf, die auf ein eingehendes Studium des Nahraumbildes weisen.

Mit diesem Studium hat nicht erst die moderne Malerei begonnen. Denken wir nur an den holländischen Künstler, der in der modernen Malerei die größte Wertschätzung erfahren hat, an den Delfter Vermeer, so finden wir gleich bei ihm alle Probleme des Nahraumbildes und der kleinen Distanzannahme mit der größten Ausführlichkeit behandelt. Als Beispiel sei ein Bild in Windsor genannt: Dame und Herr am Klavier (siehe Tafel II). Wie in einem Rechenexempel werden hier die einzelnen Faktoren aufgeführt. Das Bild ist in zwei Hälften geteilt, deren linke die Aufgabe linearperspektivisch zu bewältigen hat, während die rechte nur mit Überschneidungen vertikal gerichteter Farbflächen die Lösung gibt. Links nach der Tiefe zu hintereinander, und zwar der ganzen Reihe nach sichtbar, fünf helle Quadrate, die gemäß der kleinen Distanzannahme ungewöhnlich rasch an Umfang verlieren und die Tiefenmaße ohne weiteres ablesen lassen. Auf der rechten Seite hintereinander aufgestellt, und zwar so, daß stets das Zurückliegende vom Vorderen überschnitten wird: ein Tisch mit Decke, ein Stuhl, dann eine Gambe, dann die weibliche Rückfigur, schließlich zunächst der Rückwand das Klavier. Auch hier die durch die kleine Distanz bedingte Abstufung der Erscheinungen. Vorn der Tisch nimmt fast die halbe Bildhöhe in Anspruch, und die Tischdecke sendet gegen die Bildmitte zwei Eckfalten vor, die klotzig gleich Gebirgsausläufern auf dem Boden lagernd ausgreifen. Gegen diese Flächen werden die rückwärtsliegenden im Raum verschwindenden Dinge in Kontrast gestellt. In anderen Gemälden des

Delfter Vermeer wird dieser Kontrast der Größenbilder dadurch verschärft, daß er sich auf zwei Figuren beschränkt, von denen die eine dicht in die vordere Ecke gedrängt wird.

Bei Jan Vermeer zuerst innerhalb der neueren Malerei treten die Probleme kleiner Distanzannahme in aller Schärfe auf, und zwar in ihrer Anwendung auf den Innenraum. Die ältere Malerei gab den Innenraum stets bei größerer Distanz als Fernraumbild in dem von Cornelius geforderten Sinne. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind dann die Probleme kleiner Distanz nie ganz verschwunden und finden sich im modernen Impressionismus auch auf den Außenraum übertragen. Zugleich erscheinen neue Wirkungsmöglichkeiten. Während bei Jan Vermeer die kleine Distanzannahme in erster Linie einer Intensivierung der Raumwirkung dient, wird sie im modernen Impressionismus zu einer Effektsteigerung überhaupt benutzt. Dies geschieht dadurch, daß die Kontraste der Größenbilder nun nicht mehr in erster Linie als Raumdaten empfunden werden, sondern als Kontraste »um ihrer selbst willen« sprechen. Zuerst wirkt das Abrupte, das Verblüffende, dann erst die räumliche Beziehung. Ein Beispiel dafür mag ein Gemälde von Edgar Degas geben: das Ballett. Hier wird ein Drittel des Bildes, die vordere rechte Ecke, vollständig ausgefüllt von einem halben Zuschauerkopf mit einem riesigen Fächer. Zu dem Kopf kontrastiert in der Bildmitte die Figur einer einzelnen Balletteuse, während die obere linke Ecke eine ganze Gruppe Tänzerinnen aufnimmt.

Diese Art, die Kontrastwirkung schlechthin als Bluff zu benutzen, führt schließlich zu einem dritten Fall der Anwendung kleiner Augendistanz in der Karikatur. Die kleine Distanz wird hier ihre auffälligste Wirkung erreichen, sobald sie an einer Einzelfigur, die sich natürlich durch verschiedene Raumschichten erstrecken muß, zur Darstellung gebracht wird. In einer Zeichnung von Rudolf Wilke (siehe Tafel II) sehen wir einen Amerikaner im Nahraumbild, wie er uns seine klotzigen amerikanischen Stiefel ins Gesicht streckt, während Kopf und Zylinder in der zurückliegenden Raumschicht verschrumpfen. (Die Kontrastwirkung erscheint am stärksten, wenn man die Zeichnung verkehrt herum betrachtet.)

Schließlich sei noch kurz auf die Erscheinungen der Plakatkunst verwiesen, die in engster Beziehung zur Raumdarstellung bei kleiner Distanz stehen. Diese Erscheinungen charakterisieren sich im wesentlichen durch die Absicht auf Durchbrechung der Bildebene, geradeswegs gegen den Beschauer hin. Die Beispiele sind bekannt genug. Lokomotiven, die auf breitem Schienenweg gegen den Beschauer heranbrausen, aus dem Bilde herausspringende Pferde, ein Automobil, das sich schon im Nahraum des Beschauers befindet, so dicht, daß man Gefahr läuft, überfahren zu werden usf. Der Art sind die auffallendsten Mittel.

In allen Fällen, wo wir die Verwendung kleiner Distanzannahme fanden, handelt es sich um eine Kunst, die auf Intensivierung bestimmter Bildeindrücke ausgeht. Jeder klassische Stil dagegen, der harmonische Raumabstufung anstrebt und alle Heftigkeiten vermeidet, meidet auch die kleine Augendistanz.

Besprechungen.

Yrjö Hirn, *Det heliga skrinet. Studier i den katolska kyrkans poesi och konst.* Helsingfors, Söderström & Co. 543 S. Preis 14 Fmk (= Frcs). (Der heilige Schrein. Studien in der Poesie und Kunst der katholischen Kirche.)

Der durch seine Untersuchung über den Ursprung der Kunst auch in deutschen Fachkreisen vorteilhaft bekannte finnische Ästhetiker, Yrjö Hirn, hat im vergangenen Jahre ein Buch mit dem oben angegebenen Titel herausgegeben, diesmal in schwedischer Sprache. (Sein Werk über den Ursprung der Kunst war zunächst in englischer Sprache geschrieben und wurde erst später ins Schwedische übersetzt.) Obgleich das neue Werk Hirns somit für die deutsche Leserwelt der Sprache wegen vorläufig unzugänglich ist, dürfte doch ein kurzer Hinweis auf seinen reichen Inhalt auch deutsche Kunstforscher und Ästhetiker interessieren.

Der Titel des Buches gibt keine richtige Vorstellung von seiner Art und von seinem Inhalt. In einem »der heilige Schrein« betitelten Werke erwarten wir in erster Linie eine Monographie über eine bestimmte einzelne Äußerung der kirchlichen Kunst zu finden. In Wahrheit bietet uns das Hirnsche Werk etwas ganz anderes und — wir können es sogleich sagen — etwas weit Wichtigeres. Trotz seines engen Titels behandelt das Werk Prinzipienfragen von größter Tragweite und von allgemein menschlichem Interesse. Es ist in der Tat, wie der Verfasser in der Vorrede angibt, »eine synthetische Behandlung der ästhetischen Züge des gesamten katholischen Geisteslebens«. Ja, man könnte die Frage aufwerfen, ob das Werk sich nur auf die Behandlung der ästhetischen Züge des katholischen Geisteslebens beschränkt. Man müßte vielleicht eher sagen, daß es eine psychologische Analyse und eine entwicklungsgeschichtliche Auffassung des katholischen Geisteslebens, der spezifisch katholischen Weltanschauung im allgemeinen ist, soweit diese sich in einigen bestimmten sichtbaren Formen, deren Urbild gerade der heilige Schrein ist, verkörpert und veranschaulicht. Das Werk ist somit im Grunde eine sehr interessante religionspsychologische Untersuchung, gewissermaßen eine »Dogmengeschichte« der katholischen Kirche, eine Dogmengeschichte, welche die katholische Kunst zum Ausgangspunkt und zum Anschauungsmaterial hat. Der Grund dafür, daß der Verfasser einer Untersuchung von so großer Tragweite einen so engen Titel gegeben hat, liegt in dem leitenden Gedanken, daß der heilige Schrein der Prototyp oder die Grund- und Urform der ganzen katholischen Kunst ist, eine Urform, im Verhältnis zu der die übrigen Formen dieser Kunst nur Differenzierungen oder Variationen sind. Diese Behauptung wird in dem Werke meiner Ansicht nach ganz überzeugend bewiesen.

Um ein richtiges Bild von dem reichen Inhalt der Arbeit Hirns zu geben, müßte man Kapitel für Kapitel den Gedankengang des Verfassers verfolgen und zeigen, wie er auf ein sehr reiches Material und auf eine ebenso gründliche wie vielseitige Belesenheit gestützt seine Grundlehren entwickelt und zur Evidenz bringt. Dazu wäre aber ein langer Artikel nötig, und wir wollen hier nur eine kurze An-

zeige geben. Deshalb müssen wir uns damit begnügen, die Hauptlinie der Gedankenführung nachzuziehen.

Um die Eigenart der katholischen Kunst richtig kennen zu lernen, muß man, so bemerkt der Verfasser im Anfang seiner Ausführungen, die Aufmerksamkeit auf diejenigen Dogmen richten, in denen ein Gedanke von der Verbindung oder der Berührung des höchsten Wesens mit der Sinnenwelt eingeschlossen liegt. Nach der katholischen Auffassung wird die Gottheit für die Menschen gegenwärtig, ja sogar anschaulich, in den Wundern, vor allem in zwei großen Mirakeln, nämlich im Sakrament des Altars und in der Inkarnation Christi. Nach diesen zwei Grunddogmen zerfällt das ganze Werk in zwei Hauptteile. Der erste Teil behandelt diejenigen Kunsterscheinungen, die mit der Messe oder dem Sakrament des Altars in Verbindung stehen, daraus abzuleiten und zu erklären sind. Diese Kunsterscheinungen gehören hauptsächlich zur Architektur, zum Kunstgewerbe und zur religiösen Pantomime, demnach beschäftigt sich der erste Teil mit diesen Kunstgattungen. Im zweiten Teil kommen diejenigen Kunsterscheinungen zur Behandlung, die mit der Inkarnation und mit dem dadurch veranlaßten Madonnenkultus im Zusammenhang stehen. Diese Kunsterscheinungen gehören wiederum in der Regel zur Skulptur, Malerei und Poesie. In beiden Teilen zeigt der Verfasser, wie mir scheint, mit voller Klarheit, daß seine Hypothese von dem heiligen Schrein als Urform der katholischen Kunst stichhaltig ist nicht allein in bezug auf diejenigen Kunsterscheinungen, die mit dem Sakrament des Altars in Verbindung stehen — hier scheint ja jene Hypothese schon von vornherein ziemlich annehmbar —, sondern auch denjenigen Kunsterscheinungen gegenüber, die sich dem Madonnenkultus anschließen und aus ihm entspringen. Natürlich muß der »heilige Schrein« dann in einem etwas erweiterten Sinne genommen werden, nämlich ganz allgemein als Hülle für einen heiligen Inhalt. In einer sehr interessanten Ausführung (Kapitel 2) legt der Verfasser zuerst dar, wie diese Schreinidee sich in der Entwicklung der Altarform bestätigt. Die Gewohnheit der ersten Christen, das heilige Abendmahl bisweilen auf den Gräbern ihrer verstorbenen Glaubensgenossen — besonders auf den Gräbern der christlichen Märtyrer und anderer Heiligen — einzunehmen, veranlaßte eine vielleicht im Anfang ganz zufällige, später allmählich stehend gewordene Gedankenverbindung zwischen dem Abendmahltisch und dem Grab eines Heiligen, und diese Gedankenverbindung oder vielmehr das Streben, diese zwei Dinge miteinander zu verbinden, wurde dann maßgebend in der Entwicklungsgeschichte des Altars. Noch interessanter sind die zwei folgenden Kapitel, in denen der Verfasser die Anbetung der Reliquien und die Entwicklungsgeschichte der Reliquarien behandelt. Die sind fesselnd nicht allein in der Hinsicht, daß derselbe Schreingedanke sich auch hier bewährt, sondern besonders wegen der lichtvollen und sehr wahrscheinlichen Art, in der der Verfasser den Ursprung und die Entwicklung der Anbetung von Reliquien erklärt. Er leitet nämlich die Anbetung der Reliquien von den der heidnischen Zauberei und der Beschwörungskunst zugrunde liegenden Auffassungen ab. Die heidnischen Zauberer waren der Meinung, daß die Kraft von den Zaubergegenständen durch Ausstrahlung auf diejenigen Dinge übertragen wird, mit denen der ursprüngliche Zaubergegenstand in Berührung kommt. Auch auf die von dem ursprünglichen Zaubergegenstand gemachten Abbildungen findet eine Kraftübertragung von dem Original statt. Also geschieht die Kraftübertragung auf zweifache Weise: entweder durch Berührung oder durch Ähnlichkeit. Von diesen Gesichtspunkten aus wird verständlich nicht allein der heidnische »Götzendienst«, sondern auch der Eifer, mit dem die Katholiken Reliquien sammeln, sie ausstellen und anbeten. Dieselben von dem heidnischen Aberglauben herrührenden Vorstellungen und Gedanken helfen

uns die Formentwicklung der Monstranz und der übrigen heiligen Gegenstände der katholischen Kirche verstehen.

Die »Schreinhypothese«, die den roten Faden des ganzen Werkes bildet, bewährt sich aber auch bei der Erklärung derjenigen Kunsterscheinungen, die mit dem Madonnenkultus in Verbindung stehen. Vor allem ist ja die Madonna selbst, die Mutter Gottes, der heiligste von allen heiligen Schreinen, denn ihr jungfräulicher Leib war Hülle und Wohnstätte für den heiligsten Inhalt, den es je auf Erden gegeben hat, für den Heiland der Welt, den eingeborenen Sohn Gottes.

Ohne des weiteren den Gedankengang des Verfassers hier im zweiten Teil verfolgen zu können, stellen wir nur fest, daß seine Hypothese auch hier sich als fruchtbar erweist, neue Gesichtspunkte eröffnet und manche Erscheinungen und Tatsachen ansprechend erklärt. Von dem Werke Hirns im ganzen kann man sagen, daß es in besonders hohem Grade das leistet, was jede echte wissenschaftliche Untersuchung leisten sollte, indem es eine Reihe bis dahin unverstandener oder nur oberflächlich und mangelhaft erklärter Erscheinungen in helles Licht rückt. Das Buch Hirns erklärt wirklich etwas in vollem Sinne des Wortes. Wegen dieser Eigenschaft sollte es nicht allein von Kunstforschern und Ästhetikern beachtet werden, sondern es dürfte auch für die gebildeten Laien vorzüglich als Kommentar zu tieferem Verständnis der katholischen Kunst dienen können. Viele alte Kunstprodukte, an denen man in den Museen und Gemäldegalerien ziemlich teilnahm- und verständnislos vorbeigewandert ist, werden jetzt interessant, nachdem man einen Einblick in die Gesinnung und in die Motive gewonnen hat, die dahinter stecken, und wenn das Werk an und für sich immer noch in unseren Augen ohne höheren Kunstwert bleibt, so kann es doch jetzt für uns mittelbar bedeutend werden wegen der menschlich wichtigen Gesinnung und Lebensauffassung, deren Ausdruck es ist. Auch der klare und schlichte Stil, der eine tiefe Gelehrsamkeit mit Einfachheit und Übersichtlichkeit der Darstellungsweise glücklich verbindet, macht das Werk auch für ein größeres Publikum leicht genießbar. Rhetorischer Schwung fehlt freilich; Hirns Stil ist ruhig und sachlich, ohne bemerkbare Steigerungen und geistreiche Wendungen. Seine Stärke ist die schlichte Gediegenheit. Aus diesem Buche, wie auch aus seinen früheren Werken, spricht ein echter Gelehrter, ein Gelehrter in dem alten guten Sinne des Wortes.

Ich persönlich stehe in den kunstphilosophischen Prinzipienfragen durchaus nicht in jedem Punkt auf seiten Hirns. Trotzdem möchte ich das vorliegende Werk als eine besonders gediegene und an wichtigen Belehrungen reiche wissenschaftliche Leistung der Beachtung deutscher Ästhetiker und Kunstforscher bestens empfehlen. Die Übersetzung des Hirnschen Werkes ins Deutsche würde nach meiner Ansicht für die deutsche kunstwissenschaftliche Literatur eine wesentliche Bereicherung bedeuten.

Helsingfors. K. S. Laurila.

F. v. Schubert-Soldern, Betrachtungen über das Wesen der Kunst. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1910. 8°. 52 S.

Ein reizendes Schriftchen, das man durchaus mit Interesse und Genuß liest, auch wo man den Ansichten des Verfassers nicht in allen Einzelheiten zuzustimmen vermag! Schubert-Soldern geht aus von der Möglichkeit einer zweifachen Kunstbetrachtung, der historisch-genetischen und der philosophischen, und macht auf das wissenschaftsgeschichtliche Kuriosum aufmerksam, daß in unserer Zeit der Kunsthistoriker Konrad Lange eine philosophische Theorie vom Wesen der Kunst ausgebildet, der Philosoph Wundt dagegen das Werden der Kunst eingehend erforscht

und hierbei ihre Heterogenie, d. h. ihre Entstehung aus andersartigen Tätigkeitsformen überzeugend nachgewiesen hat. Während jedoch der Verfasser die Langesche Illusionstheorie ablehnt, die sich nach seiner Meinung durch die Einführung der Lehre von den illusionsstörenden Momenten selber aufheben würde, übernimmt er nicht nur Wundts Grundanschauung, wonach im Kunstschaffen wie im Kunstgenusse die Phantasie die Hauptrolle spielt, indem nach Schubert-Solderns Ausdruck »allein« ihre Kraft es ist, »die aus den durch rein praktische Notwendigkeiten entstandenen Formen im Wege von Assoziationen und dadurch hervorgerufenen Assimilationen Kunstformen schafft« (S. 10), sondern anerkennt er auch zum großen Teile die einzelnen, vom Leipziger Philosophen unterschiedenen Stufen der Kunstentwicklung. Bloß daß die »Idealkunst«, Wundts viertes Stadium, zum angeblich dritten Stadium, der Nachahmungskunst, in demselben Verhältnisse wie die Erinnerungs- zur Gegenwartskunst stehen, also den imitativen Künsten stets zeitlich nachfolgen solle, bezweifelt der Verfasser: er weist demgegenüber auf den »tatsächlichen Gang der Kunstentwicklung« hin, welcher lehre, daß die Idealkunst »die Nachahmungskunst nie endgültig verdrängt« hat, sondern daß »ein beständiger Wechsel dieser beiden Kunstrichtungen« stattfand und noch immer stattfindet (S. 17). Nach Wundt müßte die typisierende aus der individuell charakterisierenden Kunst hervorgegangen sein; in Wahrheit, meint Schubert-Soldern, sei »die Kunst mit verschiedenen Unterbrechungen allmählich von der künstlerischen Verarbeitung von Gemeinvorstellungen zu der künstlerischen Verarbeitung und Gestaltung von Individualvorstellungen und damit von sogenannten typischen Darstellungen zu individuellen fortgeschritten«, »während sie wiederum anderseits auf induktivem Wege von Einzelvorstellungen zu Gesamt- oder Totalvorstellungen des Kunstwerks gelangte« — ähnlich, wie auch in der Wissenschaft nicht die deduktive Methode die induktive ablöst, sondern beide jederzeit Hand in Hand gehen und zusammenwirken (S. 18). Den gediegenen Kern der Wundtschen Theorie erblickt er in der Feststellung, »daß sich die Phantasie der durch die praktische Notwendigkeit bedingten Formen und Gestaltungen bemächtigt, um sie künstlerisch umzugestalten; und zwar wird sie diese Umgestaltung immer im Sinne derjenigen leitenden Ideen vornehmen, von denen das Individuum, die Epoche oder das Kulturvolk erfüllt ist« (S. 13). Indes besinnt er sich hier auf die Tatsache, daß nicht jede große Bewegung sich in der zeitgenössischen Kunst gleich vollkommen wiederspiegelt, und da er für die Erklärung dieses Faktums die Kantsche Unterscheidung von ästhetischen und Vernunftideen zu Hilfe nimmt, so erscheint die notwendige Einschränkung bei ihm in der Gestalt des Satzes, daß vor allem dann die leitenden Ideen einer Epoche die Kunst bestimmen werden, wenn sie selber anschaulicher Art sind und nicht den Charakter von bloßen Vernunftideen an sich tragen. Mittels der Kantschen Konzeptionen scheint ihm auch die künstlerische gegen die wissenschaftliche oder »Begriffsphantasie« leicht und sicher abgrenzbar.

Bis hierher ist jedenfalls der Einfluß Wundts im ganzen der maßgebende. In dem weiteren Gedankengange aber entfernt sich Schubert-Soldern nicht bloß von dem Meister, sondern tritt er sogar in entschiedenen Gegensatz zu ihm. Wundt ignoriert bekanntlich die emotionelle Seite der Kunst, der Verfasser legt auf diese Seite so hohes Gewicht, daß er der Untersuchung der »lusterregenden Momente in der Kunst« den größeren Teil seiner Arbeit widmet. Zunächst handelt es sich natürlich darum, die Emotionen, welche der Kunstgenuß auslöst, ihrem allgemeinen Charakter nach zu bestimmen. Dies versucht Schubert-Soldern im Anschluß an Elsenhans, mit welchem er die ästhetischen unter die intellektuellen Gefühle einreiht und von dem er sich auch über das Wesen dieser intellektuellen Gefühle überhaupt

belehren läßt. Hiernach es als ausgemacht nehmend, daß die Lust im Kunstgenusse aus der »Befriedigung des menschlichen Bedürfnisses« stammt, »die Einheit in der Mannigfaltigkeit durch Harmonie der Formen zu erkennen« (S. 19), setzt er vor allem eine doppelte Richtung fest, in der sich die Einheit geltend machen kann. Diese Einheit kann als Übereinstimmung zwischen dem Kunstwerke und seinem natürlichen Vorbilde — Verfasser nennt das letztere »Darstellungsinhalt« oder auch mit Hildebrand »Daseinsform« — sich dem Beschauer aufdrängen; sie kann sich jedoch nicht minder »auf die Art« beziehen, »wie die einzelnen Teile des Kunstwerks zu einem ganzen verknüpft sind« (S. 19). Auf jene kommt es hauptsächlich in der Malerei und Plastik, auf diese in der Architektur und »Zierkunst« an. So werden vom Verfasser einerseits das Wohlgefallen an der charakteristischen Darstellung und die Lust an alledem, was er mit sehr glücklicher Terminologie unter dem Ausdruck »Komposition« zusammenfaßt, strenge geschieden und anderseits doch wieder auf das nämliche psychologische Prinzip zurückgeführt. Es mag nun dahingestellt bleiben, ob den imitativen Kunstwirkungen und den Effekten der Einheit, welche die Teile des Kunstwerks untereinander verbindet, wirklich ganz derselbe psychologische Sachverhalt zugrunde liegt, ob nicht vielmehr der Reiz der Nachahmung noch an eine Reihe von besonderen Bedingungen geknüpft, also viel zu konkreter und komplexer Natur ist, als daß er mit der Formel: »Einheit in der Mannigfaltigkeit« erschöpft werden könnte. Zuzugeben ist immerhin, daß aus dem Prinzip des Verfassers wenigstens ein Teil jener Erscheinungen begreiflich wird, welche die nähere Betrachtung der Voraussetzungen des Gefallens an imitativer Kunst aufzeigt: — da nämlich nach diesem Prinzip die Gefühlsgrundlage zwei Momente, Einheit und Mannigfaltigkeit, enthält, so kann selbstverständlich das Lustgefühl nur dann erzeugt werden, wenn auch für eine ausreichende Verschiedenheit zwischen Bild und Gegenstand gesorgt ist, und aus diesem Gesichtspunkte erklärt denn der Verfasser die konventionellen Formen, die Wertlosigkeit einer bis zu wahrer Täuschung getriebenen Nachahmung, die Betonung des Materials dort, wo, wie im Naturalismus, die Unterschiede der Darstellungs- von der »Illusionsform« auf ein Minimum reduziert erscheinen (S. 34), und dergleichen mehr. Es sind, wie man sieht, großenteils Tatsachen, mit jenen verwandt, die schon älteren Ästhetikern, namentlich Sulzer und Quatremère de Quincy, zu denken gegeben haben. Gerade diese Fakta drängen aber, wie mir scheint, unweigerlich dahin, neben jenem rein formalen Moment und als Bedingung, daß dasselbe überhaupt in Wirksamkeit tritt, noch verschiedene andere Faktoren in Anspruch zu nehmen, durch welche somit teils dem Geiste erst die Richtung auf das Herausfinden der »Einheit« gegeben, teils die Lust an der wahrgenommenen »Einheit« erheblich gesteigert wird.

Einen viel leichteren Stand hat die Theorie Schubert-Solderns gegenüber demjenigen ästhetischen Wohlgefallen, welches nicht durch »das Verhältnis von Daseins- und Wirkungsform«, d. h. von Vorbild und Darstellung, sondern »durch das Verhältnis der einzelnen Teile des Kunstwerks zueinander« geweckt wird; hier scheint auch das in ganz abstrakter Weise verwertete Prinzip zuzulangen. Nennt der Verfasser, wie schon erwähnt, die Summe jener »Elemente«, »die das ästhetische Gefühl der Einheit aller Teile des Kunstwerks hervorrufen«, »Komposition«, so würden »wir«, seiner Erklärung zufolge, »je nach der Art, wie die Teilvorstellungen zur Totalvorstellung des Kunstwerks zusammengefaßt werden, von Rhythmus, Symmetrie, Harmonie usw. sprechen«. Die letzteren Begriffe bezeichnen demnach, falls ich ihn recht verstehe, die besonderen Weisen oder Mittel der Komposition. In den Ausführungen über diese ganze, von der Nachbildung unabhängige Hauptgruppe der ästhetischen Kunstfaktoren lehnt sich Schubert-Soldern zuvörderst wieder

insofern an Eisenhans an, als er nach der Analogie der Bestimmung, welche dieser vom Begriffe des Denkens gegeben, seinerseits den Begriff des künstlerischen Komponierens bestimmt, und greift er ebenso neuerlich auf Kants Unterscheidung von ästhetischen und Vernunftideen zurück, die, wie er meint, neben der Übereinstimmung auch die Differenzen zwischen der Denk- und der in Rede stehenden Künstlertätigkeit richtig aufzufassen ermöglicht. Hinsichtlich der einzelnen, oben namhaft gemachten Kompositionsarten bemerkt er, daß »eines der wesentlichsten Elemente jedes künstlerischen Systems in der Wiederholung gleicher oder ähnlicher Formen in gleichen oder gleichartigen räumlichen oder zeitlichen Abständen liegen« wird (S. 16—27). »Je nachdem nun die sich wiederholenden Formen und Abstände einander gleich oder in ihrer Wirkung nur gleichwertig sind, sprechen wir einmal von Symmetrie, das anderemal von Ebenmaß« (S. 27). »Der Ausdruck Rhythmus« dagegen »bezieht sich« nach Schubert-Soldern »wohl ursprünglich nur auf die Künste, die sich in der Zeit abspielen, gehört also in das Gebiet der Zeitphantasie, während als seine Korrelate in den bildenden Künsten, also auf dem Gebiet der Raumphantasie, Symmetrie und Ebenmaß zu betrachten sind« (S. 27). Gleichwohl läßt der Verfasser auch eine weitere Anwendung des Begriffs und Übertragung desselben auf das Gebiet der »Raumkunst« d. h. der Architektur und der bildenden Künste gelten. Bei den bildenden Künsten diene »der Ausdruck Rhythmus im wesentlichen für die künstlerische Komposition des Bewegungsmotivs« (S. 27). »Ein Fries tanzender Mänaden«, erläutert er, »kann rhythmisch dadurch wirken, daß jede einzelne dargestellte Figur ein Stadium der rhythmischen Tanzbewegung wiedergibt, so daß, wenn das Auge in einer bestimmten Richtung über den Fries hinstreicht, tatsächlich eine der rhythmischen Bewegung verwandte Empfindung hervorgerufen wird« (S. 28). So glaubt er denn schließlich »Rhythmus« »überall dort« annehmen zu dürfen, »wo die Vorstellung einer Bewegung, sei es nun eine Bewegung der Massen oder der Formen, hervorgerufen werden soll. Rhythmus ist also«, definiert er, »eine durch Ähnlichkeits- und Berührungsassoziationen zu einer künstlerischen Einheit verbundene Vielheit oder Mannigfaltigkeit von Bewegungen oder Bewegungseindrücken« (S. 28). Man merkt, daß diese Definition — zum mindesten, wenn sie so verstanden wird, wie man sie nach dem gewöhnlichen, das Wiederholungsmoment einschließenden Begriff von »Rhythmus« verstehen müßte — die Grenzen etwas enger zieht als die unmittelbar vorangegangene Gebietsanweisung. Nachdem aber Schubert-Soldern als erstes Beispiel für den Rhythmus in der Architektur den »gotischen Dom« anführt, »wo das Emporstreben der Massen gegen den Himmel verkörpert ist«, kann man nicht wohl zweifeln, daß ihm wirklich bloße Bewegungseinfühlung schon als Auffassung eines »Rhythmus« gilt.

Es frägt sich nun, wie die Durchführung aller dieser Kompositionsprinzipien sich mit der Erfüllung des imitativen Kunstzwecks in Einklang bringen lasse. Offenbar besteht hier ein teilweiser Antagonismus, und die Darlegung, wie die unnatürlich regulären Gestaltungen in der bildenden Kunst allmählich überwunden werden, wie die Plastik dadurch allmählich frei wird von der Starrheit und Gebundenheit, die ihr aus der frühesten Zeit, da sie im Dienste der Architektur stand, anhaftete, — dies gehört wohl zu den hübschesten Partien der Arbeit. In Zusammenhang mit jenem Antagonismus bringt Schubert-Soldern auch das kunstgeschichtliche Phänomen, daß die »Gebiete«, die »einer symmetrischen oder rhythmischen Gruppierung ihrem Wesen« (nach) »am stärksten widerstreben, in der Kunst auch verhältnismäßig am spätesten in Aufnahme kommen. So«, fügt er hinzu, »vor allem die Landschaftsdarstellung und die Wiedergabe größerer Menschenansammlungen« (S. 31). Allein gerade aus dem letzteren Beispiele oder vielmehr aus der Art, wie er es weiter

ausführt, hätte er auch folgern können, daß die beiden Aufgaben der Kunst doch nicht lediglich eine Quelle von Konflikten sind, sondern daß mitunter und insbesondere bei hochentwickelter künstlerischer Technik der Widerstreit ausgeglichen wird und sogar eine gegenseitige Förderung stattfindet. Denn nach seinen eigenen Worten ist »man in unserer Zeit zu dem scheinbar ganz regellosen und doch innerlich mit dem höchsten Raffinement organisierten Menschengewirre gelangt, wie es Adolf Menzel und Max Liebermann so glänzend zu schildern wissen« (S. 32—33), und zwar dahin gelangt in Verfolgung des von Callot eröffneten Weges, durch Weiterbildung seines Prinzips, die Figuren zu Gruppen zu vereinigen, die unter sich wieder größere Gruppen bilden, so daß mit der besseren Erfüllung der Forderung innerer Klarheit und Durchsichtigkeit nach und nach auch dem Postulate der lebenswahren Charakteristik vollständiger genügt werden konnte.

Verteilen sich die Herrschaft der rein formalen Kompositionswirkung und die des Nachahmungsreizes auf verschiedene Kunstgattungen, indem Malerei und Plastik hauptsächlich der letzteren, Ornamentik und Architektur der ersteren gehorchen, so sind auch einzelne Künstler, Schulen und Perioden durch den vorwiegenden Sinn für die eine oder die andere der beiden Genußquellen der Kunst ausgezeichnet. Daraus entspringt der Gegensatz von Naturalismus und Idealismus. Es wird »darum«, sagt Schubert-Soldern, »eine Periode des Naturalismus stets durch eine ausgesprochene Vernachlässigung der Symmetrie und des Rhythmus nicht bloß in der bildenden Kunst, sondern auch in den musischen Künsten gekennzeichnet, während sich in einer Zeit des herrschenden Idealismus die symmetrisch-rhythmische Gliederung, das starke Vorwalten der Komposition auf allen diesen Gebieten bemerkbar machen wird« (S. 34).

Nachdem der Verfasser die »Einheitsprinzipien«, die in dem Werte der Nachbildung und in dem der künstlerischen Komposition sich bewähren, auseinandergesetzt hat, erinnert er daran, daß »ganz ähnliche« Prinzipien »auch der Farbenharmonie« zugrunde liegen (S. 35). Es ist aber sehr schwer, zu erkennen, was er hierbei eigentlich im Sinne hat. Bald scheint er an die Homöochromie und Merochromie Brückes zu denken, bald einfach von den wohlgefälligen Farbenzusammenstellungen sprechen zu wollen. Die Erklärung: »Wir bezeichnen ein Kunstwerk als harmonisch einheitlich in der Farbe, wenn alle Einzelfarben sich darin zu einer Gesamtfarbe, zu einem Gesamtton zusammenschließen, wenn also die Einzelfarben so zusammengestellt sind, daß sie in ihrer Gesamtwirkung, als Resultat einen bestimmten gewollten Farbenton geben, daß sie also bildlich genommen das hervorbringen, was der Farbenkreisel durch seine Drehung erzielt«, ist wenig orientierend, und sie würde auf Merochromie als das Wesen der dem Verfasser vorschwebenden »Farbenharmonie« nur dann hindeuten, wenn man vermuten dürfte, daß er Weiß und Grau aus der Reihe der »gewollten« resultierenden Gesamtfarbentöne ausschließt. Das Unklare und Unbefriedigende dieses Stückes aber mag wohl teilweise durch die Kürze verschuldet sein. Wird doch die Einheit, welche in der Farbengebung zu beobachten ist, auf nicht ganz zwei Seiten abgehandelt!

Von hohem Wert dagegen trotz der Knappheit und Skizzenhaftigkeit der Darstellung, ja vielleicht das Originellste, Wertvollste in der ganzen Schrift ist die Art und Weise, wie Schubert-Soldern die verschiedenen Stiltypen aus dem Gesichtspunkte seiner Theorie betrachtet. Naturgemäß ordnen sich dem jede Spezifikation vermeidenden Einheitsprinzip auch die Verhältnisse unter, auf die man den Stilbegriff anzuwenden pflegt und in denen allen, wie längst bemerkt worden, eine gewisse Einheit oder Gleichartigkeit eben den Anhaltspunkt für die Bildung des Begriffes bietet. Vergleicht man nicht die Teile eines Kunstwerks untereinander

und auch nicht die künstlerische Darstellung im ganzen mit ihrem Vorwurfe in der Natur, sondern das Kunstwerk mit anderen Werken sei es derselben, vielleicht auf ein bestimmtes Material angewiesenen Kunstgattung oder derselben Periode oder desselben Volkes oder derselben Künstlerschule oder gar nur desselben Meisters und entdeckt man hierbei in gewissen Richtungen eine durchgängige Übereinstimmung, die zugleich als Besonderheit des betreffenden Kreises erscheint, so gestalten sich die Ideen des Materialstils, noch allgemeiner des spezifischen Stils einer Kunstgattung, des Zeit- und Nationalstils bis herab zu dem individuellen Künstlerstil. Nach den Voraussetzungen Schubert-Solderns muß aber aus der Wahrnehmung einer solchen Einheit Lust entspringen, und das Wichtige seiner Erörterungen liegt nun in der mit großer Schärfe ausgesprochenen Erkenntnis, daß diese Voraussetzung wirklich zutrifft, noch mehr vielleicht aber in der Feststellung, daß die Lust, welche das Vorfinden eines Stils unleugbar bereitet, nicht eigentlich auf ein Verdienst des Künstlers zu beziehen ist. Ich freue mich sehr der Begegnung mit dem geistreichen Verfasser, der hier vollkommen selbständig und von ganz anderen Gesichtspunkten her zu der nämlichen Einsicht kommt, die sich auch in meinem Hettner-Buch (S. 139) niedergelegt findet, — zu der Einsicht, daß wir einer Täuschung unterliegen, wenn wir das rein subjektive Gefallen an dem Vorhandensein eines bestimmten charakteristischen Stils in einen künstlerischen Vorzug verwandeln. Dieser Selbsttäuschung aber fallen in der Tat alle in der psychologischen Analyse ungeübten Leute, alle »unkritischen Kritiker«, wie ich mich ausgedrückt habe, fort und fort anheim, obschon die Übereinstimmung mit den Werken anderer Künstler und die Homogeneität der Werke eines Meisters unter sich offenbar weder mit Schaffenskraft noch mit Feinheit des Geschmacks etwas zu tun haben, ja, im Gegensatz zu jener Wirkung auf uns, viel eher als Schwächen, nämlich als Mangel an Originalität im einen und als Mangel an Vielseitigkeit im anderen Falle, zu deuten wären. Ich habe für die psychologische Erklärung des Effekts der Stilausprägung das Prinzip des Charakteristischen benutzt, während Schubert-Soldern das »Vereinigen der Stilmerkmale zu einem Stilbegriff« oder, was ihm die noch genauere Bezeichnung dünkt, »zu einer Gemeinvorstellung eines Stils« »mit starken Lustgefühlen verbunden« sein läßt (S. 39). Erwägt man aber, daß solches »Vereinigen« eben die Ausbildung einer Idee charakteristischer Züge ergibt und daß daher die »Gemeinvorstellung« selber nichts ist als die Typusvorstellung, des näheren die Vorstellung der für den Künstler, die Periode, das Volk charakteristischen Kunstweise, so erscheint auch dieser Unterschied der Auffassungen belanglos. Nur glaube ich wieder, so, wie im Falle des Nachahmungseffektes, daß das abstrakte Prinzip Schubert-Solderns nicht zur Erklärung des ganzen Sachverhaltes ausreicht, daß es besonders da herangezogen werden muß, wo wir, vom »Stilvollen« bestochen, uns geradezu der künstlerischen Unfertigkeiten und Unbeholfenheiten einer Zeit oder eines Landes erfreuen und sie schätzen, ja bewundern, daß jedoch bei dem Wohlgefallen an einer stark ausgeprägten Künstlerindividualität auch allgemeine, ethische Motive der Persönlichkeitswertung mitspielen. Man kann dieses Hereintragen der ethischen Gesichtspunkte in das ästhetische Urteil gleichfalls eine Täuschung nennen; man kann sagen, daß ein Künstler um so Vollendeteres leistet, in je mehr Sätteln er gerecht ist und je vollständiger er hinter seinem jeweiligen Gegenstande zurücktritt und sich in diesem verliert. Gewiß aber scheint es, daß die Forderung der markierten Künstlerpersönlichkeit aus der einfachen Lust eines Erkennens der Einheit in der Mannigfaltigkeit nicht restlos begriffen werden kann.

An die Erörterung der Stilbegriffe schließen sich Reflexionen über die Umkehrungserscheinungen, auf die Wundt und K. Lange hingewiesen haben und vermöge

deren wir die Natur mit künstlerischen Vorbildern vergleichen, also gewissermaßen Kunstwerke in die Natur hineinsehen, so daß wir »von einem Titian-, Velasquez-, Rembrandt- oder van Dyck-Kopf« — oder, hätte der Verfasser hinzufügen können, von einer Claude-Lorrainschen, einer Ruysdaelschen Landschaft — sprechen. Da Schubert-Soldern zu den Umkehrungserscheinungen auch die Tatsache rechnet, daß die Gewöhnung an eine bestimmte Kunstweise uns in der Natur nur diejenigen Züge ihres Gesamtbildes sehen läßt, welche diese Kunst zur Anschauung bringt, daher eine neue Kunst, die andere Züge heraushebt, uns unwahr, naturwidrig erscheinen muß, so leiten ihn diese Phänomene auf die allgemeine Rolle der Gewohnheit in der Kunst über und auf den Wechsel im Kunstgeschmack unter dem Einfluß der Gewöhnung und Abstumpfung, und das führt ihn wieder zur kausal bedingten Entstehung und Weiterbildung der Künste. Mit einem raschen Streifblick auf die Ziele der genetisch-kausalen Kunstwissenschaft, welche insbesondere auch die in den Stilbegriffen bloß als Fakta aufgefaßten Einheiten zu erklären hätte, beschließt er seine Untersuchung.

Das Gesamturteil über die Arbeit, soweit es nicht schon aus den ins voranstehende Referat eingeflochtenen kritischen Einzelbemerkungen erhellt, läßt sich hiernach mit wenig Worten aussprechen. Ohne Frage bringt die Annahme eines einzigen kunstästhetischen Prinzips (intellektuelle Lust des Erkennens der Einheit in der Mannigfaltigkeit) eine so abstrakte Fassung desselben mit sich, daß es unmöglich der ganzen Fülle des künstlerischen Lebens auch nur nach dessen rezeptiver Seite gerecht werden kann. So interessant der Versuch ist, die Wirkung der ansprechenden formalen Komposition und die der glücklichen Charakteristik unter ein und dieselbe Formel zu bringen, so wenig ist es doch Schubert-Soldern gelungen, die Ungleichartigkeit der in Frage kommenden Kunsteffekte damit zu beseitigen, und es ist vielleicht das größte Verdienst seiner Schrift, daß sie durch ihre klare, schlichte Darstellung die Ergänzungsbedürftigkeit des Prinzips mit großer Deutlichkeit sichtbar macht und zur schärferen Bestimmung jener Ungleichartigkeit antreibt. Infolge des Vorurteils, daß alle ästhetischen Gefühle intellektuelle seien, kommen natürlich die sinnlichen und die affektiven Quellen des Kunstgenusses zu kurz. Für diese wichtigen Faktoren hat das Prinzip des Verfassers keinen Raum und es könnte daher nicht wundernehmen, wenn er in der Tat rein sinnliche Farbenwirkungen — die wohlgefälligen Triaden z. B. wären im Gegensatze zur Merochromie oder zu den kleinsten Intervallen solche des intellektuellen Einschlags gänzlich ermangelnde Effekte — als Formen intellektueller Lust betrachtete. Wie nun diese Einseitigkeit besonders vom Standpunkte der analytischen Psychologie bedenklich ist, so wird der Fachpsychologe auch durch andere Aufstellungen Schubert-Solderns einigermaßen befremdet. Die Parallelisierung der Ausführung einer künstlerischen Idee mit dem deduktiven und der Gewinnung des Totaleindrucks vom Kunstwerk mit dem induktiven Verfahren — eine Parallelisierung, die S. 36 bis zu förmlicher Identifikation geht — übersieht bedeutsame Verschiedenheiten, und der eigentümliche Assoziationsbegriff, mit dem der Verfasser zu operieren scheint, so daß unmittelbare Wahrnehmung räumlich oder zeitlich aneinander grenzender Gebilde eine Kontiguitäts-, die Auffassung von Ähnlichkeiten in den zu gleicher Zeit den Sinnen dargebotenen Dingen eine Ähnlichkeitsassoziation wäre, weicht von dem in der Psychologie gebräuchlichen Assoziationsbegriffe sehr auffallend ab, — ohne daß die Abweichung hervorgehoben würde, wie z. B. in meiner Studie »Der Satz des Epicharmos« im Falle einer ähnlichen Begriffserweiterung geschehen. — Alle die hier angemerkten Schwächen zerstören indes nicht den Wert der Arbeit, die mit ihrer ungekünstelten, frischen, lebendigen Sprache und ihrer nicht sehr reichen,

aber dafür um so geschickteren Exemplifikation den ästhetisch-interessierten Kreisen als eine überaus fesselnde und anregende Lektüre empfohlen werden muß.

Graz. Hugo Spitzer.

Mela Escherich, Das Kind in der Kunst. Mit 56 Abbildungen auf 32 Tafeln. Franckhsche Verlagshandlung, Stuttgart 1910. 8°. 117 S.

Ein anspruchsloses, frisch und anregend geschriebenes Werk, das aller Wahrscheinlichkeit nach den Weg ins weitere Publikum finden wird. Denn für dieses ist es seiner ganzen Anlage nach bestimmt, und hier kann es auch in gleichem Maße Vergnügen und Belehrung spenden. Vielleicht wird es manchem willkommen sein, an der Hand eines so anziehenden Materials — wie das der Kinderdarstellungen — den Entwicklungsgang der Kunst zu verfolgen, und andere wieder, die mit den Grundzügen der Kunstgeschichte schon vertraut sind, werden es wohl begrüßen, hier zu sehen, wie das gleiche Thema in dem Geiste verschiedener Stilepochen sich spiegelt und so in immer neuen Variationen anklingt. Auch der bildliche Teil ist recht gut geraten; neben berühmten Meisterwerken stößt man auf weniger bekannte Arbeiten, wie z. B. auf die beiden reizenden Neujahrsblätter aus dem 15. Jahrhundert, die zugleich einen anziehenden Beitrag zu der ästhetischen Kultur der damaligen Zeit bieten.

Zu einer streng wissenschaftlichen Kritik gibt das Buch keinerlei Anlaß, da es nicht neue Ergebnisse vorbringt, sondern lediglich mehr oder minder bereits bekannte Tatsachen unter dem Gesichtspunkt der Kinderdarstellungen anordnet. Wünschenswert wäre nur, daß die Verfasserin hie und da größerer Vorsicht sich befleißen sollte, um nicht subjektive Geschmacksurteile oder ungenügend geprüfte Hypothesen einem breiteren Leserkreis als gesicherte, allgemein zugestandene Wahrheiten aufzutischen. Im allgemeinen aber kann das Buch empfohlen werden, da es die übliche populäre Kunstliteratur weit überragt sowohl durch den inneren Ernst, der es auszeichnet, als auch durch den Kenntnisreichtum der Verfasserin, die noch dazu über einen geschmackvollen Stil verfügt, der nur hin und wieder ein wenig gesucht und gezwungen erscheint.

Prag. Emil Utitz.

Benedetto Croce, *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell' estetica Italiana (Saggi filosofici I). Bari 1910, Laterza e figli. VIII* u. 513 S.

Die Ästhetik Croces hat in dieser Zeitschrift durch ihren Herausgeber eine Würdigung gefunden, die wohl doch mehr dem Gegensatz der deutschen Schule gegen diesen Jüngsthegelianer als seiner Bedeutung gerecht geworden ist. Wie Dessoir fühle ich mich im entschiedenen Widerspruch zu dieser »Beseitigung der Gattungen«. Ich halte sie für durchaus undurchführbar; und wenn in der vorliegenden Aufsatzsammlung Croce etwa (S. 285) sagt: »Für den literarischen Kritiker gibt es nicht ,Humor', sondern Sterne, Jean Paul, Heine; nicht ,Erhabenheit', sondern Äschylus, Dante, Shakespeare«, so möchte ich fragen, ob solcher »Skeptizismus« (vgl. S. 155) nicht auch z. B. das von ihm gebilligte Urteil des De Sanctis über Schiller unmöglich machen würde (S. 461; vgl. auch S. 91 f.): Schiller sei nicht ein Dichter im Sinne der Dante, Shakespeare, Ariost, Goethe. Ich bin auch der Meinung, daß für die Syntax (vgl. allg. S. 147) durch die Vieldeutigkeit des Konjunktivs (S. 169 f.) so wenig das Suchen nach einer Grundbedeutung des Modus überflüssig oder nutzlos wird wie für die Literaturgeschichte durch die auch bei uns viel beklagte Beweglichkeit des Begriffs »Romantik« (S. 287 f.) eine Feststellung der

wichtigsten Tendenzen dieser literarischen Strömung. Aber mit diesen und vielen anderen Widersprüchen halte ich Croce nicht für erledigt.

Es ist zunächst eine symptomatische Gestalt von großer Bedeutung. In diesem Sinn hat ihn soeben Irving Babbitt in seinem »*New Laokoon*« (S. 223 f.), durchaus abwehrend, dargestellt und mit Lipps verglichen. Aber es scheint mir doch nicht richtig, bei »Signor Croce« nur das Negative zu beachten, gerade wie es erst bei Nietzsche geschah, und zum Teil noch geschieht. Es handelt sich nicht um einen dogmatisch-revolutionären Impressionisten wie Julius Hart, sondern gerade das Streben nach einer ästhetischen Evidenz scheint mir der Hauptzug in Croces großartig konsequentem Wirken. »Wahre historische Interpretation und wahre ästhetische Kritik sind eins« (S. 43) — das ist sein Fundamentalsatz. Die bloß historische Betrachtung, die er besonders an der deutschen Schule bekämpft (S. 78) — übrigens durchaus kein Germanophobe, sondern gewissen Seiten Hegels ein leidenschaftlicher Prophet, und vor allem in seine universale Sachkenntnis die Baumgarten, Herbart, Steinthal, Wundt vollkommen hineinbeziehend —, scheint ihm das spezifisch Ästhetische (vgl. z. B. S. 111) ebenso sehr zu verfehlen, wie die vor allem bei neueren Italienern bekämpfte rein ästhetische Würdigung das Individuelle vergewaltigt. Um also zu einer wissenschaftlichen Erfassung zu gelangen, stellt er die Theorie auf: jedes Kunstwerk ist der Ausdruck eines bestimmten Eindrucks und hat seinen Wert je nach der Vollkommenheit, mit der dieser Eindruck wiedergegeben ist. Aufgabe der Ästhetik ist es also nach der historischen Seite, den grundlegenden Eindruck zu ermitteln, nach der (in unserem Sinn) ästhetischen, den Ausdruck zu beurteilen. Überall kommt es also auf individuell Geistiges an. In diesem Sinn stellt sich der Verehrer Wilhelm v. Humboldts und Freund Karl Voßlers zu dem *americanizzante professore tedesco* Wundt (S. 189) in den lebhaftesten Gegensatz.

Von hier aus ist auch seine Abneigung gegen die psychologische Methode überhaupt zu verstehen. Da er abstrakte Tendenzen wie »Humor« (vgl. S. 276 f.) oder »Pathos«, abstrakte Gattungen wie »Epos« oder »Drama« überhaupt leugnet, so schiebt er die Besprechung von Geistesdispositionen, die zu dieser oder jener Ausdrucksform nötigen mögen, auf die Hilfswissenschaft ab. Im gleichen Sinn behandelt er (S. 80 f.) die Stoffgeschichte ironisch, da es kein abstraktes »Motiv« gebe, betrachtet er die Frage nach der Ursprache als abstrakter erster Ausdrucksweise (S. 198 f.) als philosophisch wertlos — wie er denn ebenso (S. 190) die Universalsprache ablehnt; in diesem Sinne erklärt er (S. 177 f.) die Lautgesetze für die praktische Durchführung eines prinzipiellen Irrtums — was nicht so paradox ist wie es scheinen mag. Vor allem aber macht er (z. B. S. 148 f., 463) Front gegen jede Einführung nichtliterarischer Gesichtspunkte in die Behandlung der Literatur. Und hier ist viel von seiner Strenge zu lernen.

Allerdings geht er ja überall von seinem eigenen Standpunkt aus, wie er denn (S. 401) von jedem eine klare Definition verlangt. Wir würden z. B. sagen: das Aufsuchen der Quellen (S. 442) ist selbst für die »Lehre vom Ausdruck« wichtig, weil erst sie die poetisch fruchtbaren Eindrücke verständlich machen. Aber Croce glaubt mit dem Nacherleben des Eindrucks eine genügende Grundlage für die Beurteilung zu besitzen.

Hier streifen wir übrigens gleich die zweite Haupttendenz des Buches. Croce ist bei all seiner strengen Dogmatik doch nebenbei leidenschaftlicher Patriot. Seine Ästhetik nicht bloß auf Italiener, sondern speziell auf Neapolitaner (Vico und De Sanctis) zurückzuführen, beglückt den sonst originalitätsstolzen Mann. In einem Grafen Montani von Pesaro (S. 354 f.) den ersten Verkünder des »Nachfühlens« zu entdecken oder (S. 371 f.) italienische Einflüsse auf Bodmer und Brei-

tinger zu bezeugen, in einer gelehrten Bibliographie zur italienischen Ästhetik (S. 410 f.) zu schwelgen, einen vielleicht unterschätzten heimischen Ästhetiker wie Gravina oder Baretti in helleres Licht zu stellen ist ihm Bedürfnis. Gerade diese Neigung bringt den in Dogmatismus und Polemik nicht immer sympathischen Kämpfer uns auch menschlich näher. Vor allem die rührende Dankbarkeit für De Sanctis (z. B. S. 435); aber selbst die *Umoristi,* von denen (S. 278) vielleicht der Terminus »Humor« stammt, erscheinen von diesem freundlichen Licht beglänzt.

Ein weiterer sympathischer Zug ist sein Vertrauen auf neue Möglichkeiten der Kunst (S. 120). Allgemein aber wird zu fragen sein, ob sich hier nicht eine neue »Vergleichende Literaturgeschichte« ankündigt (vgl. S. 78), die zu der früheren sich ähnlich verhält wie die ältere »Vergleichende Mythologie« zu der neuen Stils.

Berlin.

Richard M. Meyer.

Friedrich Wolters, Minnelieder und Sprüche. Übertragungen aus den Minnesängern des 12.—14. Jahrhunderts. Berlin, O. v. Holten, 1909. 159 S.

Seitdem Johann Jakob Bodmer im Jahre 1748 aus der sogenannten Manessischen Handschrift »Proben der alten schwäbischen Poesie des 13. Jahrhunderts« und zehn Jahre später trotz des geringen Beifalls, den diese Veröffentlichung fand, seine »Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte« ans Licht gegeben hatte, sind in sehr verschiedener Weise, aber gleich unermüdlich, Gelehrte und Dichter für Verständnis und Verbreitung dieser Lieder tätig gewesen. Naturgemäß machte die Wissenschaft den Anfang. Gleich die Bodmersche Ausgabe erhielt durch Breitinger eine grammatische Einführung und ein Glossar. Im Laufe der folgenden Jahrzehnte wuchs das Interesse der Philologie in gleichem Maße, wie die Aushebung alten Gutes zunahm. Sie entwickelt sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in gerade aufsteigender Linie: ihr letztes Resultat ist die vollkommene Durchführung der kritischen Methode, das will sagen, die Dichtungen sind auf dem Wege der Handschriftenvergleichung von den Zutaten späterer Schreiber gesäubert und liegen dem Publikum in reinen, auf die originale Sprache und den eigensten Stil des Dichters so weit wie möglich zurückgeführten Texten vor. Es genügt, den ersten Höhepunkt dieser Entwicklung durch die Namen Jakob Grimm und Karl Lachmann anzudeuten.

Ein Eingreifen der dichterischen Kräfte der neuen Zeit in die alte Kunst wird man, wenn überhaupt, erst da für erlaubt halten, wo die Wissenschaft mit ihrer Arbeit abgeschlossen hat. Daß tatsächlich diese Kräfte den Bestrebungen der Philologie zuvorkamen oder sie ungeduldig kreuzten, ist als Zeiterscheinung charakteristisch, mußte aber dem Werte der dichterischen Leistungen nachteilig sein. Seit dem Augenblicke, wo die ersten Versuche dieser Art erscheinen, haben sich folgende Fragen zum Problem gebildet und sind es bis auf den heutigen Tag geblieben: hat man ein Recht, die alten deutschen Dichtungen in die neue Sprache zu übertragen? Und wenn dies bejaht wird: wie dürfen oder müssen sie übertragen werden? Da den Gelehrten auf die zweite Frage keine befriedigende Antwort gegeben werden konnte, lehnten sie die erste ab. Das geschieht am frühesten durch Eschenburg und besonders durch Herder. Dieser überträgt, wörtlich und gut, ein Gedicht, um daran zu zeigen, wie sehr die Grazie des Dichters getötet werde, wenn man seine Sprache »der Lieblichkeit ihres Dialekts entraube«. Wer ihn fragt, dem erwidert er: »Lesen Sie die Gedichte selbst und Sie werden über die fließende Anmut und Süßigkeit der alten deutschen Sprache erstaunen.« Er selbst, ein Meister der Übersetzungskunst, kann sich nicht entschließen, in den

»Liedern der Liebe« die zarten mittelhochdeutschen Nachbildungen des Hohen Liedes anders als in ihrem Urtext[1]), allerdings mit erläuternden Fußnoten, dem Publikum darzubieten. Herders Standpunkt wird von vielen geteilt. Man verlangt ein Zurückdringen zur Ursprache von jedermann, der die Kunst der mittelalterlichen Dichtung will lieben lernen, und man ist bereit, dem Verständnis durch Anmerkungen und Glossare zu Hilfe zu kommen. Jakob Grimm, in seinen Zugeständnissen weiter gehend, will eine Art der Übersetzung gelten lassen, nämlich: »aufrichtig der poetischen Form entsagen und in ungebundene Rede übertragen«. (In derselben Richtung äußert sich Goethe über das Nibelungenlied.) Tieck gegenüber ist er duldsam genug, auch die metrische Form zu billigen. Franz Pfeiffer, der die »kahlen, aller Erläuterung baren Ausgaben« der Lachmann-Hauptschen Schule für die Quelle der sprachverderbenden Übersetzungen hält, geht so weit, die Möglichkeit einer auch nur erträglichen Übertragung schlechthin zu leugnen. Aber auch da, wo eine Übersetzung anerkannt wird, wie Simrocks Walter von der Vogelweide — wo selbst gesagt wird: was auf dem Wege des Übersetzens geleistet werden könne, das sei hier geleistet worden, — überall scheint der Grundglaube durch: besser in jedem Falle, zum Original zurückzugreifen. Niemand wird dem widersprechen wollen, am wenigsten die, welche selbst Übersetzungen geliefert haben. Wilhelm Müller wünscht seinen »schwachen Nachklängen« einen schnellen Untergang, wenn nur durch sie die alten Lieder wieder aus ihrem Grabe wachgesungen werden möchten. Und diese Auffassung, die Übersetzung lediglich als Brücke zum Original zu betrachten, ihr also die bloße Funktion eines Kommentars zuzumessen, ist keineswegs vereinzelt.

Es ist kein Zweifel: Übersetzungen mit rein erläuternder Tendenz sind durchaus zu scheiden von solchen mit künstlerischer Absicht, wie es die vorliegende von Friedrich Wolters in hohem Maße ist[2]). Dennoch ist zu fragen, ob einer Übertragung aus dem Mittelhochdeutschen, sei sie die vollkommenste, die gefordert werden kann, der gleiche Grad selbständigen dichterischen Wertes wird zugesprochen werden dürfen wie einer vollkommensten Übertragung aus fremder Sprache, etwa der deutschen Bibel oder dem deutschen Shakespeare. Ich glaube dies verneinen zu müssen. Die deutsche Sprache des Mittelalters steht uns zu nah, die Bewegungsfreiheit des Übersetzers ihr gegenüber ist zu beschränkt, die Möglichkeiten des Loslösens und Abstandgewinnens von der Vorlage sind zu gering, als daß ein völlig neues Eigengebilde im künstlerischen Sinn entstehen könnte. Selbst den besten Leistungen liegt mehr oder minder verschwiegen die Idee zugrunde, zur alten Dichtung zurückzuführen, nicht aber der Wille, die alte Dichtung zu ersetzen. In dieser ideellen und selbstlosen Absicht indessen beruht zugleich der eigene Wert der dichterischen Übertragungen, von dem noch zu sprechen sein wird.

Die Alternative, vor die sich die Übersetzer von Anfang an gestellt sahen, hieß: getreue Nachdichtung oder freie Umdichtung. Die ersten Übersetzungen, die erschienen, folgen durchaus dem freien Prinzip. Bodmer selbst überträgt die Kaiser Heinrich zugeschriebenen Gedichte mit arger Willkür in das tändelnde Maß der Anakreontik. Viele von jenen Liedern, meint er, seien in Anakreons und Gleims Manier geschrieben! Es sieht aus wie eine Bestätigung dieses Satzes, wenn tatsächlich als die nächsten die Anakreontiker ihr Interesse auf die Minnelieder richten. Sie sind auch hier Impressionisten; ihre Umbildungen entspringen keinem Ein-

[1]) Dieser ist freilich durch Fehler arg entstellt. Will Vesper hat die Lieder zum Teil gut übersetzt (1906).

[2]) Einzelne Lieder wurden bereits im Auswahlband der Blätter für die Kunst (Berlin 1909) abgedruckt.



dringen in den Kern der Originale, sondern dem oberflächlichen Eindruck, den sie davon erhalten. Man sieht, wie sie auf die alten Lieder reagieren: sie entnehmen ihnen das, was sie als verwandt empfinden, scheiden alles andere aus oder stimmen es auf ihren Ton herab. Die mittelalterliche Kunst erhält ein schäferlich-anakreontisches Gewand und nimmt zugleich etwas von der süßlichen Sentimentalität des späten 18. Jahrhunderts an. Es wird Mode, in der minniglichen Weise zu dichten. Die strengen und stolzen Gebärden des gotischen Menschen sind ins Kokette oder Bürgerlich-Biedere verzerrt wie später bei Scheffel ins Burschikose. — Trotz des auffallend günstigen Urteils, das Eschenburg und der strengere Herder, ja selbst noch nach fast einem halben Jahrhundert Wilhelm Müller über Gleim gefällt haben, sind seine wie auch die Nachahmungen der Göttinger Dichter schnell vergessen worden. Gegenüber ihren willkürlichen und meist geschmacklosen Spielereien scheint für eine Zeitlang die Forderung möglichst wortgetreuer Übertragungen in den Vordergrund gerückt zu sein. Davon zeugen vereinzelte in Zeitschriften verstreute Gedichte, besonders aber die beiden Werke von Ludwig Tieck: Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter (1803) und Ulrich von Lichtensteins Frauendienst (1812). Trotz des unmittelbar und lebhaft auftretenden Widerspruches gegen dessen freilich allzu wort- und versgetreue Art, der sich negativ in Besprechungen, positiv in neuen Umdichtungen[1]) äußert, folgen später Friedrich v. d. Hagen in seiner Erneuerung des Nibelungenliedes, Uhland (1822) und Simrock (1833) in ihren Übertragungen Walters von der Vogelweide, in mancher Hinsicht auch Rückert in den »Liedern und Sprüchen der Minnesinger« und Gottfried Keller in den seinem Hadlaub eingestreuten Strophen den Bahnen Tiecks. Und heute endlich geht wieder Wolters den vor hundert Jahren gewiesenen Weg, einsam freilich, in einer Umgebung von lauter Um- und Überdichtern, die das Recht ungeniertester Freiheit für sich in Anspruch nehmen, das Recht und die Notwendigkeit der absoluten Modernisierung proklamieren — am lautesten Adalbert Schröter (1881) —, um an der Takt- und Stillosigkeit der eigenen Versuche die Unhaltbarkeit ihrer Theorien zu beweisen[2]). Das einzige Geleit, das ich für Wolters' Auslese heute zu finden weiß, ist die Übersetzung der »ältesten deutschen Dichtungen« von Karl Wolfskehl und Friedrich v. d. Leyen (1909). Beide Werke schließen sich in ihrer Stoffwahl zeitlich eng aneinander und sind sich ihrem Wesen und Willen nach nahe verwandt.

Die Dichtung unserer Tage ist in einigen ihrer Grundströmungen nach der Kunst der Romantik zurückgeneigt, um aus deren Lebensfülle zu schöpfen und auf dem von ihr bereiteten Boden weiterzubauen. Die innere Verknüpfung der beiden durch ein Jahrhundert getrennten Menschenalter ist bis ins einzelne Werk hinein zu verspüren. Wolters' Übertragung der Minnesinger zeigt eine Verwandtschaft mit der Tiecks, die in die Augen springt, — weniger in der endgültigen Lösung der Aufgabe als in der zugrunde liegenden dichterischen Absicht. Ich entnehme einiges der »blühenden, sichtbar bewegten und innig geschriebenen« Vorrede Tiecks:

»Eine unerklärliche Liebe zu den Tönen ist es, die seinen (des Minnesingers) Sinn regiert, eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden

---

[1]) Wilhelm Müller, Blumenlese aus den Minnesingern, 1816. Friedrich Haug, Poetischer Lustwald, 1819.

[2]) Ich nehme Will Vesper aus, obwohl im 1. Band der »Ernte« einige böse Verhudelungen vorkommen. In dem jüngst erschienenen 2. Band sind die Übersetzungen besser, die Neigung zur Treue und Strenge tritt ernstlich hervor. Auch ist die Auswahl der Lieder zu loben, die übrigens auffallende Übereinstimmung mit der Woltersschen zeigt.

stehen, näher zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen und sich gleichsam in Liebe vermählen. Ein gereimtes Gedicht ist dann ein eng verbundenes Ganze, in welchem die gereimten Worte getrennt oder näher gebracht, durch längere oder kürzere Verse auseinandergehalten, sich unmittelbar in Liebe erkennen oder sich irrend suchen, oder aus weiter Ferne nur mit Sehnsucht zueinander hinüber reichen; andere springen sich entgegen, wie sich selbst überraschend, andere kommen einfach mit dem schlichtesten und nächsten Reim unmittelbar in aller Treuherzigkeit entgegen. In diesem lieblichen labyrinthischen Wesen von Fragen und Antworten, von Symmetrie, freundlichem Widerhall und einem zarten Schwung und Tanz mannigfaltiger Laute schwebt die Seele des Gedichtes wie in einem klaren durchsichtigen Körper, die alle Teile regiert und bewegt, und weil sie so zart und geistig ist, beinahe über die Schönheit des Körpers vergessen wird.... In vielen dieser Lieder zeigt sich die Liebe des Dichters fast unerschöpflich, alles ist ihm noch immer nicht musikalisch und lieblich genug, er beugt die harten Worte seiner Sprache immer wieder in Reimen um, daß sie sich recht glatt und gelinde, recht liebkosend an das Herz der Geliebten schmiegen sollen; das Gefühl kann fast nicht die beflügelten Laute zurückweisen, die so schmeichelnd und tändelnd nahen, und in denen der Gedanke des Gedichtes so demütig durchscheint.«

Man vergleiche damit die zusammengefaßten, geschliffen klaren Einführungsworte bei Wolters. Es ist ein anderer Mensch und eine andere Zeit, die zu uns sprechen, aber es ist die gleiche Liebe, welche die Worte gesetzt und den Willen gerichtet hat. Strenge Wiedergabe von Klang und Rhythmus der originalen Poesie als des eigentlich Dichterischen ist das vornehmste Ziel hier wie dort — ein Streben, das Jakob Grimm an Tiecks Übersetzung lobend hervorhebt: »In diesen alten Gedichten hängt so außerordentlich viel an dem Leisen, Kleinen und Unvermerkten, daß nur durch eine große Nachgiebigkeit gegen die ursprünglichen Formen und Wendungen etwas von dem Duft und Geist zu übertragen war; blieben hin und wieder ungewohnte, ja unverständliche Wörter und Redensarten stehen, so verschlug das weniger, da auch das Neue, das an ihre Stelle hätte gesetzt werden müssen, doch etwas anderes war.« Der gleichgerichtete Wille bei Tieck und Wolters hat jedoch nicht die gleichen Resultate hervorgebracht. Für eine Übersetzung sind heute die Vorbedingungen günstiger als vor hundert Jahren: unzweifelhaft mußte der Arbeit Wolters' die Fortgeschrittenheit der Forschung zustatten kommen. Tieck hatte den lückenhaften und durch Mißverständnisse entstellten Bodmerschen Text zugrunde gelegt; er sah sich folglich schon für die bloße Auswahl der Lieder sehr beschränkt, da sie auf den größeren oder geringeren Grad von Verständlichkeit Rücksicht zu nehmen hatte. Diese Beengung fiel für Wolters fort. Der wesentliche Unterschied aber liegt tiefer. Tiecks Treue gegenüber den Originalen ist ängstlich und unfrei; er kopiert zu sehr nach Wort und Vers, und er läßt mittelhochdeutsche Formen zahllos stehen. Ist er einmal gezwungen, frei zu übersetzen — dann besonders, wenn sich der alte Reim nicht erhalten ließ —, so zeigt er sich merkwürdig unbeholfen oder leichtfertig. Schon die gleichzeitige Kritik hat ihm zum Vorwurf gemacht, daß er Reime ganz unbedenklich durch Anhängen schwächlicher Füllwörter wie schier oder durch Entstellungen wie Rubin zu Rubein, gewaltiglich zu gewaltigleichen herstelle. — Wolters ist in seiner Treue gegen die Originale positiver und produktiver. Aufbau und Verkettung der Strophen und ihre klanglichen Verschlingungen sind für ihn ein künstlerischer Organismus, dessen Erhaltung er mit absoluter Entschiedenheit verfolgt.

Damit gelangt er über Tieck hinaus. Zur Erläuterung sei eine Strophe Walters von der Vogelweide angeführt:



»Nemt, frouwe, disen kranz«
alsô sprach ich z' einer wol getânen maget:
»so zieret ir den tanz
mit den schoenen bluomen, als ir s' ûfe traget.
haet ich vil edele gesteine,
daz mües' ûf iur houbet.
obe ir mir's engloubet,
sêt mîne triuwe, daz ich'z meine.«

Tieck:
Nehmet, Fraue, diesen Kranz,
Also sprach ich zu einer wohlgethanen Maget,
So zieret ihr den Tanz
Mit den schönen Blumen, die ihr auftraget.
Hätt ich viel Edelgesteine,
Das müste auf ihr Haubet
Wenn ihr mir gelaubet
Sein, wie ich es in Treuen meine.

Wolters:
»Nehmt, herrin, diesen kranz«
Hab ich zu einer holden frau gesagt,
»So zieret ihr den tanz
Mit den schönen blumen, die ihr schöner tragt.
Hätt ich die edelsten gesteine,
Sie dienten euerem haupte,
Wenn es huld erlaubte,
Seht meine treue, daß ich's meine.«

Hier ist Wolters gegenüber dem Satzinhalt freier als Tieck. Seine Strophe als Ganzes gesehen wahrt jedoch, wie ich glaube, den Charakter des Originals besser als die versgenauer übersetzte Tiecks. Diese Freiheit bei Wolters ist eben in seiner konservativen Strenge gegenüber der formalen Fügung und Färbung der Gedichte begründet. Das Rhythmische zu erhalten ist ihm, kann man sagen, durchweg gelungen. Größer war die Schwierigkeit, das Farbige der Klänge zu erhalten oder zu ersetzen, und hier ist die Stelle, wo sich Wolters' Übersetzungsmethode am ehesten anfechten läßt. Viele Wörter haben im Laufe der Jahrhunderte ihre Bedeutung wesentlich gewandelt. Wolters mag sie trotzdem auf dem Platze, wo sie stehen und Farbe geben, nicht missen. Philologen werden kommen und sagen, mittelhochdeutsche Wörter wie aber, wild, wân, lîp, gemach, unstaete, afterriuwe, ervinden dürfen nicht durch aber, wild, Wahn, Leib, Gemach, Unstete, Afterreue, erfinden übersetzt werden (sondern sie bedeuten: wieder, fremd, Erwartung, Leben, Ruhe, Untreue, Reue, erfahren) — und werden aus solchem Tun leicht auf Unkenntnis des mittelhochdeutschen Sprachgebrauchs schließen. Wolters, der an diesen und vielen anderen Wörtern bewußt, mit Rücksicht auf ihre formalen Tugenden, festgehalten hat, hat sich auch der Gefahr dieses Vorwurfs bewußt ausgesetzt. Da sich sein Buch nicht an die Gelehrten wendet, hat er darauf verzichtet, sich eingangs (wie es Wolfskehl und v. d. Leyen tun) durch ein erklärendes Wort zu decken. — Gleichwohl werden einige Ausstellungen, die von dieser Seite kommen dürften, zu Recht bestehen. Ein offenbares Mißverständnis liegt im ersten Lied des Wilden Alexander vor[1]). Man mag auch die buchstäbliche Beibehaltung der mittelhochdeutschen Ausrufe (ahî, ôwî, Wâfen) mißbilligen, sicherlich aber die gelegentliche

[1]) Die Verse Bartsch 292 $_{178/9}$ beziehen sich nicht auf das Pferd, sondern enthalten einen Fluch auf die Schlange.

Verwendung des Längezeichens über dem Vokal, eines doch rein philologischen Hilfsmittels. — Wolters geht weiter. Eine Anzahl Wörter lauten im Mittelhochdeutschen und Neuhochdeutschen ganz oder annähernd überein, sind aber ihrer Etymologie und Bedeutung nach grundverschieden. Selbst hier ist Wolters bestrebt, das alte Wort durch das gleichlautende, aber andersdeutige moderne zu ersetzen. Dem Klanggehalt des ursprünglichen Wortes zulieb biegt er Satzinhalt, Satzbau, selbst Gleichnis- und Bildsprache um. Wenige Beispiele mögen genügen.

Die Verse Heinrichs von Morungen:

Ir tugent reine ist der sunnen gelîch,
diu trüebiu wolken tuot liehte gevar,
swenne in dem meien ir schîn ist sô klâr[1])

übersetzt Wolters: Ihr tugendglanz ist der sonne gleich,
Die trüben wolken bringt lichte gefahr,
Wenn mitten im maien ihr schein ist so klar.

Das ist gewiß sehr kühn, aber man wird es gutheißen dürfen. Bei Tieck lauten die Verse matter:

Ihre Tugend reine ist der Sonnen geleich,
Die trüben Wolken bekommen wohl Glanz,
Wenn in dem Meyen ihr Schein ist so klar.

Dagegen bin ich nicht einverstanden mit dem auf den Kopf gestellten Bild Ulrichs von Gutenburg:

Ir schoener gruoz, ir milter segen
mit eime senften nîgen,
daz tuot mir einen meien regen
reht an das herze sîgen.

Wolters übersetzt:

Ihr schöner gruß, ihr milder segen
Mit einem sanften neigen,
Das lässet einen maienregen
Recht an das Herz mir steigen.

In diesem Fall halte ich für ein geringeres Übel, den Reim zu ändern, wie es Vesper tut, der das nîgen durch Winken ersetzt und so das Bild des fallenden Regens wahrt:

Der läßt mir einen Maienregen
recht an das Herze sinken.

Wo ein Erhalten alter Wörter nicht anging und ein Ersatz eintreten mußte, zeigt sich Wolters von außerordentlichem Feingefühl, besonders in der Reimbehandlung. Niemals greift er zu so leichten Flickwörtern oder billigen Entstellungen wie öfters Tieck; vielmehr geht er fast zu weit in seiner Abneigung gegen das am Wege Liegende, denn lieber überlastet er einen Reim mit Gewicht, als daß er von seinem ursprünglichen Klanggehalt etwas abließe. Im allgemeinen wahren die zahlreichen von ihm neu eingeführten oder, zumeist im Anschluß an den alten Sprachgebrauch, neu gebildeten Wörter den rhythmischen und klanglichen Charakter der Verse vortrefflich — abgesehen von einigen Kompositis wie Neiderschmerzen, Freudenfahne, Winterstillen, die in ihrer Umgebung zu fremdartig, unheimisch wirken. — Als musterhaft gelungen führe ich den Eingang des Liedes Wolframs von Eschenbach an:

---

[1]) Ihre reine Tugend ist der Sonne gleich, die trübe Wolken hellfarbig macht, wenn ihr Schein im Mai so rein ist.



Ursprinc bluomen, loup ûz dringen
und der luft des meigen urbort vogel ir alten dôn:
etswenn ich kan niuwes singen,
sô der rîfe ligt, guot wîp, noch allez ân dîn lôn.
die waltsinger und ir sanc
nâch halben sumers teile in niemens ôre enklanc.

Wolters:

Blumen-ursprung, laub-ausdringen
Und der luft des maien lautbart vogel den alten ton:
Manchmal kann ich neues singen,
Wenn der reif liegt, gute, alles ohne deinen lohn.
Die waldsinger und ihr sang
Nach halben sommers zeit in niemands ohr erklang.

Die syntaktischen Verhältnisse der beiden ersten Zeilen sind umgekehrt, und der sehr komprimierte Satz läßt sich nicht gleich übersehen. Wolters lehnt es ab, das Gefüge eines Gedichtes zugunsten der Verständlichkeit auch nur im geringsten zu lockern. Hier klingt die gewaltsame Kraft Wolframscher Sprache aus den Versen. Man vergleiche dieselben beiden Zeilen in der Übersetzung Vespers:

Blumenursprung, Knospenspringen
und die Luft des Maien gibt den Vögeln den alten Ton.

Durch sein absolutes Streben nach Treue gegen die Form scheidet sich Wolters von dem Gros der Übersetzer unserer Zeit ab. Ich gebe zur Charakterisierung der frei-modernisierenden Richtung die anfangs zitierte Strophe Walters in der Übersetzung Adalbert Schröters:

Nehmt diesen bunten Blumenkranz,
Vielschöne Maid, zu eigen;
Schmückt eure Stirn sein zarter Glanz,
So schmücket ihr den Reigen!
Hätt' ich viel köstliches Gestein
Statt diesem Blumenbande,
Es sollt' alsbalde euer sein,
Habt meine Treu zum Pfande.

Es erübrigt sich, darüber noch Worte zu verlieren. Die Übersetzer dieser Gattung verwässern und versüßlichen die alte Dichtung und sehen ohne Sorge zu — oder übersehen gar —, wie der organische Bau des Gedichts (das, was Tieck die Seele nennt) zerspringt. Weil sie den Sinn der Worte verstanden zu haben glauben, wollen sie ihn auch möglichst einleuchtend in möglichst glatten Versen wiedergeben. (Es handelt sich da hauptsächlich um Übersetzer Walters von der Vogelweide, auf den sich für lange Zeit das Interesse am Minnesang beschränkt hatte; trotz der mit Recht oft aufgelegten Übertragung Simrocks gibt es von Walter eine unverhältnismäßig große Zahl [8] von Übersetzungen.) Wolters horcht auf die intimsten Regungen dieser Gedichte. Er sucht nicht den »Sinn« obenauf, er sucht das Leben, das unter dem Rhythmus pulsiert und in Klängen leis vernehmbar wird. Das sorgsam und fein Verschleierte hütet er sich ins grelle Licht der »Deutlichkeit« zu zerren. Er will nicht erläutern, er will die alte Kunst in der lebenden Sprache erneuen, und er will allerdings auch diese Sprache selbst aus dem Reichtum ihrer eigenen Frühzeit erneuen, wie das schon in der Absicht der ersten Übersetzungen des 18. Jahrhunderts gelegen hatte. Da liegt der Wert der dichterischen Übertragung: die entschlafenen Kleinode der Sprache kann uns keine Gelehrsamkeit, kein Umschreiben und Erklären zurückbringen. Es bedarf einer kundigen,

nachfühlenden Hand, die sicher und doch mit zartester Rücksicht zuzugreifen, auszuheben, einzufügen weiß, es bedarf des Dichters, der anzuhauchen und zum Leben zu wecken vermag. In Wolters Übertragungen liegt viel von dieser belebenden Kraft, und ich habe die Zuversicht, daß sie an ihrem Teile daran werden wirken helfen, unserer Sprache von ihrem alten Reichtum zurückzugeben. Es ist seit hundert Jahren die erste Anthologie von Minneliedern, die erscheint. Sie wendet sich an einen weiteren Kreis von Gebildeten und Freunden der Dichtkunst. Ich möchte ihr im besonderen wünschen, was einst Jakob Grimm dem Buche Tiecks und Wilhelm Müller der eigenen Blumenlese gewünscht haben: daß Frauen sie gern zur Hand nähmen. Dem inneren Charakter des Buches ist die schlichte Strenge und klare Reinheit, die Melchior Lechler seiner äußeren Gestalt gegeben hat, schön angeglichen. — Wenn ich endlich auch für diese vor anderen ausgezeichneten Übertragungen den höchsten Beruf darin sehe, zu den Minneliedern selbst zurückzuführen, so weiß ich, daß ich damit im Sinne des Verfassers spreche.

Göttingen.

Friedrich Kammerer.

Fritz Burger, Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur. Mit Unterstützung der königlich bayrischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben. II, 152 S. und 48 Tafeln. 4°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1910.

Eine Zeitlang genoß Raffael zu allen seinen hohen Ehren noch die besondere Auszeichnung, von einer in raffaelischen Hinsichten — das Wort kann ruhig mal als Allgemeinbegriff genommen werden — vollständig ahnungslosen Malergeneration immer wieder als *corpus vile* behandelt zu werden. Jetzt scheinen manche unserer jüngeren Architekten eine mutige Vorurteilslosigkeit zeigen zu wollen, indem sie auf Palladio — gelinde gesagt — schelten. Sie mögen ja auch zum Teil recht, d. h. ein Recht dazu haben, sofern sie eben selber nur in solcher Abwendung und Ablehnung Dinge arbeiten können, die uns Freude machen, und das tun sie ja; doch ihre Vorliebe für gewisse andere frühere Stile, die sie darum freilich nicht etwa nachmachen, teilen wir nicht.

Da ist z. B. eine Frage, über die man sich besonders gern erhitzt, die Frage der Symmetrie in der Baukunst. Man hört die Symmetrie gelegentlich verwerfen; nicht bloß einschränken in ihrer Geltung und ihren Werten, nein verwerfen. Man liebt auch an der früheren Architektur jetzt das Malerische, gelegentlich wohl selbst das Impressionistische, ja auch das romantisch Winklige und zufällig Gewordene, vor allem das Individuelle. Palladio aber war »akademisch«. (Wie manche mögen gegen die Akademien eifern, weil sie selbst noch kürzlich auf einer waren.) Palladio aber war akademisch, wohl, vor allem jedoch war er monumental. Mancher von uns läßt sich nicht gern das bürgerliche Wohnhaus, z. B. das deutsche des Mittelalters und der Renaissance, allzu anspruchsvoll rühmen, wenngleich so etwas alltäglich gebraucht wird und somit künstlerische Werte mehr »ins Leben bringt« als vieles andere; man kann dieses Wohnhaus nämlich heute gerade gegen Palladio ausspielen hören; es ist ja sehr in Mode, die Ehrlichkeit dieses Bautyps zu lieben und zu preisen, d. h. sein bereitwilliges, biederes Aufzeigen des nützlichen Zweckes, seinen praktischen Sinn, z. B. in dem ganz unbefangenen Anbauen je nach später eintretenden Bedürfnissen und unbekümmert um eine einfachere Harmonie des Grundrisses; und weiter seine intime Gemütlichkeit, seine abgeschlossene Behaglichkeit, seinen Reichtum an dem, was man viel zu sehr beschränkend »Stimmung« nennt, seine warme Enge und sonst noch mancherlei. Doch eine ausschließlich be-

vorzugende Vorliebe dafür erscheint fast spießbürgerlich, so wie einst die meisten Bewohner dieser Räume sicher gesonnen waren. Und ich sehe nichts, was gerade weniger spießbürgerlich wäre, als das Monumentale. Das ist ja groß, das ist feiertäglich, nicht alltäglich, und es ist für die höchste Dauer geschaffen, bleibt am allerwenigsten im bloßen Moment befangen. Eine hohe Gesinnung ist darin — doch wohl auch bei Palladio. Die Gegner Palladios sehen an ihm nur Negatives, Mängel oder Vernachlässigungen, z. B. gegenüber den Bedürfnissen des Lebens; letztere waren aber doch bei seinen Aufgaben ganz andere, als in jenen Musterbeispielen der Wohnlichkeit, gehörten meist gar nicht dem »alltäglichen Leben« an und verlangten vielleicht ebensosehr als Leben etwas von Unsterblichkeit mit ihrem Einschlag von Unlebendigkeit! Ein Vergangenes, freilich nicht völlig Totes, erhalten und aufbewahren, das leistet das Monumentale. So dient es dem Leben auch, es bleibt nur nicht in diesem jetzigen und hiesigen Leben befangen, indem es etwa seinen körperlichen Bequemlichkeitsbedürfnissen genügt und entgegenkommt, sondern nährt und erweitert es mit Hinweisen auf ein jenseits dieser Dinge Liegendes. Es dient dem Geiste, dem immer heiligen Geiste, nicht bloß in Domen, und kommt aus einem Geiste, der dann leicht fast wie reiner, nicht nur wie hochgespannter Geist erscheinen mag. Denn es ist eine eigene Geisteskraft darin, ja eine hohe Kraft, die auch noch manche immerhin praktische Aufgaben solcher Werke mit Überlegenheit gestaltet, z. B. in »rigoros« axialen Lösungen des Grundrisses oder in kraftvollen, mehrere Geschosse zusammennehmenden und durchgehenden, »durchdringenden« senkrechten Teilungen im Aufriß. Sie zwingt die Aufgabe also, doch nicht zur Unterdrückung, sondern zur Schönheit und zur Harmonie, zur Harmonie der Linien, der Flächen und der Körper, gewiß also zu einer abstrakten Harmonie, wenn man will, vielleicht nicht immer zu einer völligen Harmonie von Zweckausdruck und kristallisch klarer und strenger Form. Aber es liegen doch eben auch abstrakte Kunstmöglichkeiten dort vor — so gut wie in einer Symphonie —, die natürlich gar nicht den konkreten Zweck zu verletzen brauchen. Es ist da mehr Geist drin als anderwärts, vielleicht auch mehr Geist als Gemüt, es ist aber auch ein besonderes »Kaliber« des Geistes, um einmal ein Lieblingswort des Schwaben-Vischer zu gebrauchen. Dieser Geist läßt sich freilich dann nicht gern völlig von einer Aufgabe regieren oder unterjochen, er schmiegt sich ihr nicht an, noch weniger kriecht er in sie hinein, wie es heute von bedeutendsten Baukünstlern empfohlen wird, die dabei aber doch zum Teil immer monumentaler wurden. Das alles sind Gradfragen des Schaffens, der geistigen Freiheit und Herrscherkraft oder des Kompromisses von Nützlichkeitsstoff und ästhetischer Form, von Leben und Kunst, von Bedürfnis und Luxus. Ja auch Luxus (ich denke dabei gewiß nicht an irgendwelchen Dekor), denn nicht zu wenig zu tun braucht solche Anlage für den Zweck, noch auch nur ihn zu verstecken — wie man in Italien die Treppen in der Fassade oft nicht ahnen ließ —, sondern man kann auch mehr tun, als der bloße Zweck erheischt. Und das tut sogar jedes, aber auch jedes künstlerische Gerät und Bauwerk; das weitere ist nur eine Gradfrage. Aber ferner: in solcher etwas herrischen Gestaltung ist die Gesinnung, die wir als eine hohe oder große erkannten, auch nicht bloß intellektuell, wie man wohl meinen hört, nein ganz gefühlsgetränkt und echt, auf diesem Niveau spricht man nur nicht von Gemüt und von Innigkeit, aber vielleicht von — Begeisterung. Ja schließlich braucht auch das körperliche Erleben der Räumlichkeit an sich keineswegs weniger sinnlich zu sein, also weniger elementar, als sonst bei irgendwelcher künstlerischen Raumgestaltung.

Nach allem: man kann die monumentale Kunst lieben, braucht sie nicht bloß zu bewundern. Goethes Sehnsucht nach Palladio (er schleppte die Riesenbände

des Palladiowerkes durch ganz Italien mit sich!) war das Sehnen nach südlicher Formenklarheit, Festigkeit, Kühle und Größe in einer höchsten Erscheinung, war also von derselben Tiefe wie seine ganze Sehnsucht nach Italien überhaupt. Das soll man verstehen und nicht mehr von einem »Irrtum« reden, denn es war nicht nur für Goethe eine richtige, d. h. sehr wichtige und nahrhafte Wahrheit und außerdem eine sehr »gemütliche« Angelegenheit dazu, sondern Palladio kann durch seine Monumentalität auch für uns, zumal von einem gewissen Alter ab, wenn wir unser eigenes Quattrocento sozusagen hinter uns haben, wie ein stählendes Bad sein. Was man auch gegen andere Seiten seiner Wirkung sage, jene ist bei ihm ganz stark, fast wieder wie in ägyptischen Werken, denn er ist z. B., was ja gewiß nur eine Seite der Monumentalität bedeutet, von einer viel entschiedeneren Ruhe — etwa mit der Vorliebe für quadratische Räume — als selbst die großen mittelitalienischen Baumeister der Hochrenaissance; das gibt auch Burger zu, ohne daß er freilich das Positive darin erkennt. Mag doch diese Ruhe erkauft sein durch ein Weniger an Lebendigkeit, sie wirkt doch nicht nur so, d. h. nicht negativ allein. In Palladios Werk ist das Prinzip des Monumentalen in dieser Richtung ganz klar geworden, fast möchte man sagen formuliert. Denn er war gewiß ein Doktrinär, er verfolgte Prinzipien, aber das Monumentale ist bei ihm zum Prinzip geworden; fast lehrhaft und einseitig dogmatisch, freilich, aber doch ästhetisch wirksam, ganz künstlerisch, in allen Bauteilen; mit starken Kontrasten etwa, die deutlich weithin und kraftvoll, also der Größe ähnlich, wirken, z. B. mit Kontrasten der bevorzugten Senkrechten und Horizontalen, natürlich mit wenigen Kontrasten. Mit Deutlichkeit ist überhaupt hier alles auseinandergelegt, mit ansehnlichen Raumquanten (so wichtig beim Monumentalen!) selbst zwischen den einzelsten Gliedern, wobei denn auch nicht das Geringste »durcheinandergeht«, also etwa wie bewegt erscheinen könnte, wo vielmehr alles sich ruhig, fest und dauernd gibt.

Noch einmal also: wenn er etwas von akademischem Wesen hat und einiges von Trockenheit zeigt, durch seine Schmucklosigkeit z. B., so bleibt das Nebensache neben dem einen Großen, was es bedeutet — und gerade heute, aber nicht bloß heute —, daß an diesem überaus zielbewußten Stil jedem das Wesen der Monumentalität klar fühlbar werden kann. Sein Name kann uns ein Palladium der Monumentalität bedeuten.

Und diese braucht das Heimliche, Anheimelnde, Liebliche so wenig, daß im Gegenteil etwas Abwehrendes, durch glatte Flächen Unersteigliches, ja selbst kalt Abweisendes und Trotziges dem Eindruck der räumlichen Größe zu statten kommt (und dieser letztere Faktor ist dort ein Wesentliches an dem Eindruck; Monument heißt Denkmal, es hat mit Quantität in Zeit und Raum besonders viel zu tun, denn dauern soll's und dazu hilft die Größe, die außerdem auf jeden schon von ferne wirkt und weithin als ein Wahrzeichen mahnt). Es ergeben sich also Werte nicht nur auch auf diese Art, sondern gerade diese hier passen zum Monumentalen besonders! Gerade dort darf also wohl auch der Künstler ohne Schaden arbeiten mit einem noch höheren Grade von Kühle und Überlegenheit, als sie schon sonst bei jeder Bemühung um das Gelingen eines Kunstwerkes unerläßlich sind, wenn was draus werden soll: bedarf der Künstler bereits bei Gestaltung irgend eines Stoffes der Erhebung über diesen Stoff, um sich an dessen Formung mit aller Kraft der Seele und des Geistes hinzugeben, und wird er nur dann etwas arbeiten, was durch seine Vollendung überlegen wirkt, so braucht er die Gelassenheit noch viel mehr bei monumentalen Aufgaben, die auch nach dem, was sie ausdrücken, überlegen wirken wollen, — dem einzelnen Menschen überlegen und der Alltäglichkeit und der Vergänglichkeit. Stets bleiben auch das gewißlich Gradfragen des Schaffens, es kann

hier also nicht gemeint sein, daß ein radikaler Mangel an jeglicher Ergriffenheit die günstigste Vorbedingung oder eine notwendige Folge der Versenkung in diese Art Inhalte wäre, das ist wohl klar. Die Majestät des Ungerührten, die so oft dort dargestellt wird, ist eine zwar nicht rührende, aber gerade recht packende Vorstellung für jeden Menschen, »wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure, ergriffen fühlt er stets das Ungeheure«. Aber das bleibt stets zu betonen: von Intimität ist alles Monumentale gerade das Gegenteil.

Es ist ja eben öffentlich in einem besonderen Maße, weithin zu sehen, draußen im Freien daher und von vielen zugleich zu sehen und oft auch wirklich von uns mit vielen zusammen gesehen — nicht im Kämmerlein zu betrachten. Es ist ferner feierlich, offiziell, denn es wird meist von Gewalten in Auftrag gegeben, die der Öffentlichkeit angehören, von Fürsten etwa, aber auch sehr oft direkt von Körperschaften. Außerdem entsteht es durch das Zusammenarbeiten sehr vieler einzelner, wie das in Ägypten und bei der Gotik am allerdeutlichsten der Fall war. Und durch seine Größe wirkt es noch aus anderen Gründen so, als sei es für viele zugeschnitten und bestimmt: handelt sich's um Räume, so vermögen die weiten Räume große Mengen von Menschen aufzunehmen, ist's aber eine Statue, die das Monument bildet, so scheint sie ebenfalls für eine Masse Volks bezeichnend, d. h. sie scheint deren Inkarnation zu bedeuten, die gleichsam ebensoviel Raum und Masse umfaßt und »vertritt und repräsentiert«, wie sie alle zusammen ausmachen würden. So etwa liegt es beim Standbild eines Fürsten oder dem typischen, symbolischen Nationalheros eines Volkes, bei einem Herakles oder Bismarck oder einer Germania, aber auch bei noch allgemeineren Ideen, wie sie z. B. die Statue der Freiheit im Newyorker Hafen verkörpert; oder endlich in Fällen, wo das Bildwerk einen Gott darstellt, an dem sehr viele Anteil haben. Und alle Assoziationen von Vielheit, von Allgemeinheit wirken auch noch deshalb zum monumentalen Eindruck mit, weil sie dem Gedanken der Dauer verwandt sind und darauf mehr hinführen als das einzelne Vergängliche; die öffentlichen Gewalten z. B. bleiben bestehen, der Staat überlebt die meisten seiner Kinder, usw.

Kann nun der Ausdruck von all so etwas nicht auch — »ehrlich« sein? »Bieder« zwar kaum, aber das ist ja nicht dasselbe und ist auch nicht das Höchste. Und es gibt auch noch eine andere Ehrlichkeit als die Sprache einer einzelnen Seele zu einer anderen; nicht bloß in Kammermusik und Lyrik lebt Innerlichkeit, auch in Beethovens heroisch-symphonischem Lebensgefühl und im Drama, der Kunstform der Öffentlichkeit. Kann die Begeisterung für Monumentales und das Ergriffensein davon, wie bei Goethe, nicht selber ergreifend sein? Das Monumentale selbst ergreift ja und erhebt, wie sonst im Umkreise der Künste vielleicht nur noch die Tragödie. Das sind die beiden Kunstkategorien, will mir scheinen, die am meisten »Kaliber« haben; die sogar am allerweitesten hinaus und in Höhen hinauf und hinab in die Tiefe greifen, hinein in die in ihren Werken verkörperten Weltvorgänge wie in die aufnehmende Menschenseele. Sie haben beide den »Sinn für Feierlichkeit«, »erhaben« sind sie also auch über das Alltagsgebaren; etwas Repräsentatives ist ihnen auch in diesem Sinne meist zu eigen. Es gibt eben auch eine wirklich vornehme und gehaltvolle Repräsentation, zunächst im menschlich-lebendigen Gehaben, in Gebärde und Haltung, entsprechend aber dann auch in der Baukunst und der Plastik. »Würde«, das ist das Wort. Keine bloß gespreizte, hohle, äußerliche »große Geste«, sondern ein getragenes, ein oft auch weihevolles Wesen gehört dazu. Das erinnert daran, wie man in der Redeweise ebenfalls ein edles und empfundenes Pathos kennt, für das wohl Schiller der reinste Vertreter sein dürfte. So findet auch beim wahrhaft Monumentalen keine »bloße Repräsentation«

statt und nicht lediglich Zeremoniell; speziell mit Hofkunst hat es ja bei weitem nicht immer zu tun. Da schallen sozusagen nicht bloß laute Trompetenklänge, Fanfaren und Fanfaronaden, — solche Architektur kennen wir auch und kennen sie gleich heraus und unterscheiden sie gerade von der echten monumentalen. Denn das Monument wirkt, bei allem Triumph des Lebens, den es auch bedeutet, still; unnahbar zunächst: es flößt viel zu viel Respekt ein, als daß man in seiner Nähe laut würde; wo dem Menschen etwas imponiert, da flüstert er, und wenn ihm etwas Scheu erregt, verstummt er ganz; das Monumentale verklärt aber oft auch etwas, das längst tot ist, und erinnert bisweilen mit seiner Dauer an die Stille der Ewigkeit; alles Geräusch dagegen ist vergänglich und irdisch und nahe, nicht erhaben und fern. Das Monumentale »schreit« also nicht und ähnelt somit auch nicht dem Lärm einer amorphen Volksmenge bei lauten Festen, die schon am bloßen Schreien Vergnügen findet. Sondern es erscheint vornehm, mit keiner Banalität fraternisierend; aristokratisch bleibt es stets, und niemals wird es demagogisch, auch wenn es demokratisch wirken darf, wie etwa bei einem Reichstagspalaste oder sonst dergleichen Staatsbauten. Dem organisierten Volke eben entspricht es allein. Das Brausen und Rauschen ist gar nicht seine Sache, sondern der Rhythmus und die Gemessenheit. Es ist ja nicht nur festlich, sondern feierlich. Nicht jedes Theater z. B. darf monumental sein wollen, wohl aber dürfte es jede Kirche. Aller Rausch auch bleibt der monumentalen Kunst fern, sie verwirrt nicht, sie erschüttert, bei all ihrer Schlagkraft weitet sie uns die Seele. Kurz, sie ist nicht der Exponent aller Regungen, die einen Volkskörper bewegen können, sondern nur mancher, der besten und höchsten; denen allein setzt man auch Denkmäler, die allein bewahrt man sich und anderen zum Gedächtnis auf.

Möglich dann, daß ein solcher komplizierter Bau die Einzelzwecke mancher Gemächer, etwa der Bureaus, nicht gleich von außen deutlich zeigt, vielleicht um größerer durchgreifender Grundgedanken willen im Grund- und Aufriß, die mit ihrer ungehemmten Geistigkeit und ihrer Freiheit vom bloßen Nützlichkeitsstoff an Ideen anklingen und sie verkörpern. Und es gibt da doch wirklich andere Dinge und Gefühle auszudrücken und Gedanken nahezulegen, als daß der unmittelbarste Zweck der Teile auch für die ästhetische Gestaltung vor allem maßgebend wäre! Der weitere und höhere Sinn und die Lebensbedeutung des Ganzen stehen im Vordergrunde, darüber muß hier Klarheit ausgegossen werden. Und solche Klarheit ist z. B. in einer symmetrischen Anlage da. Lügen aber sind dabei überhaupt nicht nötig, die dann etwa draußen in der Fassade etwas anderes zeigen als drinnen ist; sondern dies Innere kann sich ja schon in der Anlage nach dem Äußeren richten, nach dem großen Geiste des Ganzen und nicht bloß nach Bequemlichkeit und dergleichen. Überhaupt mag solch ein Bau mit Fug weniger notdürftig aussehen, meist wird ja auch für solche Aufgaben mehr Aufwand jeder Art getrieben; mehr Kunst — und mehr nur Kunst — ergibt sich also häufig schon deshalb; denn Kunst ist immer, das kann ruhig noch einmal betont werden, ein *opus supererogatum* gegenüber den materiellen Bedürfnissen und möchte möglichst wenig mit den anderen Dingen dieser Erde paktieren und am liebsten nach ihren eigenen Zielen schalten können; und hier mit einem besonders hohen Recht. Denn es ist doch ein Unterschied, ob man Tempel baut oder Cottages. Es ist ein Unterschied wie zwischen exakten Einzelwissenschaften und Philosophie. Solche Bauten wollen und sollen in einem noch anderen Grade als ein Wohnhaus nicht ausschließlich praktisch sein, um einen früher schon kurz angeschlagenen Gedanken nun an konkretere Beispiele angeschlossen noch schärfer auszusprechen; und auch darüber hinaus sollen sie nicht bloß wohnlich und angenehm erscheinen, sondern

geradezu etwas ausdrücken, was über der bloßen Brauchbarkeit liegt, ein Höheres auch in dieser Hinsicht, ein Irrationales und Überrationales, wie das den großen Vorstellungen aus dem staatlichen wie dem religiösen Leben nun einmal besonders anhaftet. Solche Werke können gerade den Sinn für das Überflüssige, das nach einem berühmten Worte in einem höheren Betracht das Notwendige ist, wecken helfen und so einen inneren Aufschwung vermitteln. Ja sie dürfen und sollen wohl gar Verschwendung zeigen (an Raum und an Materialmassen, nicht an kostbarem Material und Schmuck, noch gar an Putz), wie eben der Mensch, von etwas Hohem hingerissen, sich völlig daran hingibt und schenken will, verehren möchte. Selbst einiger Prunk bedeutet oft nur Huldigung und Überschwang und große Freude, hier Ehrfurcht vor den großen menschlichen Gewalten, die, wie wir früher hörten, dahinter stehen und darin ausgedrückt werden, und vor den großen Naturgewalten oder den überirdisch-kosmischen Mächten, denen etwas Monumentales ebenfalls geweiht sein mag, so wie es ihnen in seiner Größe und Dauer vielleicht auch ähnlich erscheint. Was sollten wohl da malerische Winkelchen und lauschige Eckchen, pikante Divertissements mit kleinen Balkonen und dergleichen! Aufrichtigkeit ist bei jenen ideelleren Werken gerade dann, wenn jede solche Kleinigkeit und Kleinlichkeit fehlt; nur eine andere Ehrlichkeit ist das als bei den profaneren, den Nutzbauten jeder Art. (Ein Nutzbau nämlich ist nicht jede Architektur, wenn sie auch immer zu den Zweckkünsten gehört.) Die Aufrichtigkeit liegt in jenen Fällen gebärdenhaft ausgedrückt gerade in der Schlichtheit und Größe der einfachen, klaren, starken und schwungvollen Linien. Und gerade in der strengen, von der Sache ergriffenen Gehaltenheit des feierlichen Wesens, die sich keinerlei Abschweifung oder Spielerei mit Allotriis gestattet, liegt dort die Wahrheit und die Echtheit und Sachlichkeit des Ausdrucks. Da herrscht dann ganz entsprechend und natürlich auch mehr gebieterische Gestaltung und weniger Materie, mehr Elan und Großzügigkeit, auch im energisch angesetzten und nachdrücklich festgehaltenen Grundplan: in jeder Hinsicht eben weniger Erdenrest.

Solch ein monumentaler Bau darf auch keine Schwierigkeiten oder Zufälle mehr zeigen. Einfachheit aber bedeutet eben auch Ungehemmtheit (die gerade Linie z. B. bedeutet auch Energie, die »geradezu gerade ist«) oder reine Geistigkeit, die ganz von innen her aus den gleichsam platonisch in uns schlummernden Bildern der ewigen Geometrie schafft. Und beim Monumentalen wäre es eben kleinlich oder ärmlich, Inkongruenzen und Unebenheiten sorglos eintreten und hervortreten zu lassen, — bei Riesenbauten, die ein Volk in einem »großen«, d. h. starken und umfassenden Gefühl einmütig unternimmt; oder die vielleicht auch auf die Harmonie der Kunst selber (in Theaterbauten etwa) hinweisen und dazu passen sollen oder auch — ein andermal — die Macht des Staates und sein überlegenes, ordnendes, streng und einheitlich durchgreifendes Wesen, das alle dem Allgemeinen, dem großen Ganzen unterordnet, symbolisieren möchten, ja die endlich gar an religiöse Harmoniensphären mahnen wollen! Da möge ein einheitlicher Plan recht autonom und eurhythmisch durchgeführt sein; da stimmen auch z. B. starke und ganz durchgehende Gesimse in der horizontalen Richtung oder die barocken Pilaster, die über mehrere Stockwerke senkrecht übergreifen, gut ein, wie sie etwa Palladio sehr liebte.

Bei allen diesen Inhaltskategorien ist ferner der Formalbegriff der Einheit besonders wichtig, der schon aller Kunstform wesentlich ist; in jenen Lebensgebieten möchte alles sinn- und planvoll sein. Und auch das räumlich Große seinerseits braucht stärkere Einheitlichkeit, damit es noch als Ganzes von uns zusammengenommen werde und also überhaupt als etwas Großes erscheine und seine Werte, die in

dieser Größe liegen können, entfalte und zeige. Denn auf einmal soll es gesammelt auf uns einwirken und darum wohl auch möglichst wie auf einmal entstanden scheinen nach einem einheitlichen Entwurfe. Was deutlich in Jahrhunderten erst langsam nach verschiedenen Plänen sich bildete, wird schon deshalb weniger monumental wirken, sei es auch noch so »organisch gewachsen«. Denn seine eigentümlichen Werte hat ja auch, was nacheinander in langer Zeit entstanden ist; wie von selber scheint so etwas naturhaft geworden, aber hier paßt es nicht her, in diese Sphären der Macht und des höchsten Geistes und des Aufwandes für erhabene Zwecke; hier soll ein großer Ansatz sein und möglichst bald mit Hingabe ans Ziel gebracht scheinen. Für lange Zeit und vielleicht auch vor langer Zeit, — das ist Dauer genug, in langer Zeit entstanden braucht das Werk nicht zu sein.

Und: wer dieselbe Aufgabe als einzelner in einem einfacheren Grundplan zu erfüllen versteht, um derentwillen ein anderer oder andere einen komplizierteren Grund- und Aufriß brauchen, der wird — wenn auch im unmittelbaren ästhetischen Erleben Schwierigkeitsfragen keine legitime Stätte haben, es sei denn als unmittelbar erlebte Freude an einem Können — für das bewußt nachprüfende Urteil mit Recht als der überlegene Geist mit höherem Können dastehen. Und abgesehen von diesem Wert geistiger Technik läßt uns schon unsere Sehnsucht nach Einfachheit, Einheit und Ruhe, die tief in der menschlichen Natur wurzelt, ähnlich bevorzugend urteilen, wenn auch diesen Werten freilich andere, entgegengesetzte, ganz im allgemeinen ebenfalls berechtigte, gegenüberstehen (man denke an das eine der drei Wundtschen Paare von Grundtypen der einfachen Gefühle mit seinen Polen Ruhe und Erregung).

Überhaupt ist trotz all des bisher Erörterten das Monumentale gewiß nicht stets das Höchste, sondern nur an seinem Orte und zu seiner Zeit, d. h. es ist bloß unter besonderen Umständen, bei besonderen Verhältnissen und Umgebungen erwünscht oder als einzig mögliche Gestaltung geboten oder als eine Chance, die ausgenutzt werden sollte, nahegelegt. Mag es auch an sich für Menschenurteil vielleicht dem Gehalte nach das Höchste sein und der Gestaltung nach gleichfalls höchste Geisteskraft bedeuten, es paßt darum noch nicht — oder gerade darum nicht — überall hin; es kann selber profaniert werden oder uns unbequem sein und anderen Bedürfnissen im Wege stehen. Da entscheidet der jeweilige und auch der ganze Lebenszusammenhang. Denn Werte für sich gibt es sehr viele, die auch vielleicht in der Skala nebeneinander rangieren und doch nicht überall gleichmäßig möglich sind. Der Lebenszusammenhang entscheidet über die jeweilige Abwägung von so heterogenen, inkommensurablen Werten, wie das Monumentale und das Gemütliche sind. Das ist überhaupt keine künstlerische, ja gar nicht einmal eine nur ästhetische Frage mehr, sondern etwas viel Allgemeineres. In jenen Werten selbst liegt kein gemeinsames Maß, sie können nur »pragmatisch«, d. h. nach den Bedürfnissen des ganzen Systems unserer Lebensregungen abgewogen werden und auch das immer nur von Fall zu Fall; »das Wichtigste ist Ort und Stunde« auch hier. Es gibt ja nirgends eine Panacee, dieser Aberglaube früherer Jahrhunderte ist wohl in allen Gebieten ausgerottet; die Medizin weiß vielleicht am längsten schon, daß es Humbug ist; gibt es aber auf irgend einem Felde ein einzig Zulässiges oder auch nur Bestes für alle Fälle, Zwecke, Menschen, Zeiten, Nationen? Wer glaubt z. B. heute noch an eine für alle Verhältnisse beste Staatsverfassung?

So ähnlich hört man nun freilich recht häufig sprechen, dann ist es aber meist lediglich auflösend gemeint; z. B. so: denkt nicht mehr darüber nach, alles hat seine Zeit, d. h. alles ist nur vergänglich, auch der Geschmack ändert sich eben,

wer weiß warum; bald will der Mensch das, bald das, unklar sich selbst und uns, wie er dazu kommt, vielleicht aus einer gar nicht einmal irgend tiefer begründeten Laune und wahllos, vielleicht auch aus Abwechslungsfreude oder dem Hang zum Neuen. Die gliederlösende Bequemlichkeit dieser Denkweise führt mit jedem neuen Satze tiefer auf der schiefen Ebene bis hinab zur völligen Flachheit. Wir brauchen das nicht mitzumachen. Wir legen an solcher Stelle der Überlegung noch lange nicht das geistige Gerät nieder. Es gibt genug Anhalte, an denen man sich vor solchem Gleiten bewahren kann. Zum Beispiel: wenn es sich selbst nur um veränderten Geschmack immer handelte (aber das ist es nicht allein), so ändert sich auch der gesetzlich, wenn es ein wirklicher, entschiedener (sei es auch ein schlechter) Geschmack ist; und ändert sich sogar immer sozusagen in breiteren Schichten, und das im einzelnen Menschen so gut wie in einer ganzen Zeit, und nach tieferen Gründen, die aus diesem Menschen oder dieser Zeit selbst hervorgehen, nämlich je nach ihren Bedürfnissen. — Wir begnügen uns aber auch hier noch nicht mit einer Konstatierung wie dieser: »Es war verschieden da und da und dann und dann nach diesen Regeln und Prinzipien der Erklärung, aber im übrigen ist über den Geschmack nicht zu streiten.« Auch das meinen wir so noch lange nicht, sondern an noch allgemeinere Züge der menschlichen Natur sind die sich ablösenden und immer wieder mit wenigen Hauptrichtungen wiederkehrenden Stadien der Vorliebe für verschiedene Werte angeknüpft: verschiedene Seiten derselben sich weithin gleichbleibenden Menschennatur prävalieren je und je und stehen hinter jenen abwechselnden Strömungen. Und auf Grund dieser Hauptneigungen lassen sich dann auch, unter Berücksichtigung des jeweiligen Lebenszusammenhanges, Kunsturteile denken von virtuell allgemein menschlicher Geltung.

Es gibt aber auch eine Rangordnung der menschlichen Seelenbedürfnisse; die einen liegen tiefer und zeitlich breiter, dauernder all unserem Leben zugrunde als die anderen; manche sind sich in diesen Hinsichten koordiniert, z. B., was uns hier interessieren kann, Stadien der Erregung und Beruhigung, die nach der Wundtschen Einteilung der einfachen Gefühle eines der drei Grundpaare von Polen alles Gefühlslebens bilden. Das Monumentale weckt von dem letzteren Paare vor allem Gefühle der Ruhe, der Dauer, des Bestandes (nur sentimentale Gemüter mahnt es an die Vergänglichkeit; denn daß alles vergänglich ist, weiß und fühlt man schon täglich, aber an Beispiele großer Erhaltung wird man ohne die monumentale Kunst bedeutend seltener erinnert). Nun kann man gewiß einen Wechsel auch in der Hinneigung zur Ruhe oder zur Veränderung im Menschen konstatieren, für Tage, Wochen, Monate, Jahre, ja Lebensalter und Generationen. Aber jenseits dieses ewigen Streites und dieser ständigen Abwechslung von heraklitischen und eleatischen Stimmungen liegt, tiefer begründet, der Wille zur Erhaltung des Lebens selbst! Der sieht dann hier ein Beispiel aufgerichtet in einem Werk der monumentalen Kunst und spiegelt sich gern darin, fühlt sich bestärkt und ermutigt. Und auf ihn, nicht aber nur auf jene Wundtschen Stadien der Beruhigung paßt offenbar das tiefe Goethe-Wort: »Am Sein erhalte dich beglückt.« Und so ist die Wirkung der monumentalen Kunst doch in der Tat, so scheint mir, besonders tief im ewigen menschlichen Seelengrunde fundiert.

Deshalb kann aber, wie es tatsächlich der Fall ist, seine Gestaltung doch noch der einen künstlerischen Persönlichkeit mehr liegen als einer anderen, dieser letzteren ist dann eben anderes anzuraten. Und auch dem einen Volke entspricht es mehr und steht es besser an als einem anderen oder als etwas anderes, weil es dafür begabt ist. Es gibt ja nicht nur einen »ewigen Menschen«, von dem ich eben sprach, sondern auch z. B. einen »ewigen Griechen«, von dem wir nach Jakob

Burckhardts schönem Wort gewöhnlich nicht genug zu hören bekommen. Nun gerade bei den Griechen würde speziell etwas Unsymmetrisches nicht so gut wirken wie bei manchen anderen Völkern und Zeiten. Wo bei ihnen etwas Großes asymmetrisch ist, wie beim Erechtheion, da kam es von den verschiedenen Einzelheiligtümern, deren Lage fest gegeben war; und die Propyläen zeigen ebenfalls sehr anschaulich, wie außerkünstlerische Anlässe die ursprüngliche Absicht des Architekten, die auf eine große symmetrische Anlage gerichtet war, vereitelt haben. In anderen Fällen wieder ist ein größerer »malerischer« Baukörper aus einzelnen in sich symmetrischen Gebäuden zusammengesetzt, oder es liegt ein in sich symmetrischer Hauptbau mit Nebenanlagen und Anbauten vor. Der Griechen ganzes Empfinden und all ihr Formen und ihre Künste waren symmetrisch. Sie neigten selbst in der Dichtung stark zur Symmetrie, z. B. in den Chorliedern ihrer Tragödien. Überhaupt tendieren Südländer mehr dazu als nördliche Bevölkerungen; jene lieben und zeigen mehr Klarheit und auch — im Kontrast zu ihrer eigenen größeren körperlichen Beweglichkeit — Ruhe. Dagegen bei deutschen mittelalterlichen Häusern wäre eine strikte Symmetrie vielleicht und wahrscheinlich in der Tat »steif und kalt«, — maschinell oder wie von außen aufgezwungen oder zopfig. Das sind Nuancen, durch die Umgebung desselben einen Elements wird dieses so oder so gefärbt.

Vorhin sprach ich von »verschiedenen Menschen, Zeiten, Nationen, Zwecken«. Um nun also auch vom Zweck ein Beispiel zu geben: manche monumentale Aufgabe, einige wichtigste Gruppen von symmetrischen Gebäuden enthalten nur einen wesentlichen Raum, z. B. der antike Tempel oder die großen mittelalterlichen Dome: da ist, bei den wenigen Räumen, Symmetrie ganz gewiß am Platze, wo man eben nicht so vieles zu sehen hat, was einen ablenken kann von der etwaigen Dissonanz der Asymmetrie, wie es bei einem Konglomerat verschiedener, in ihren Bestimmungen womöglich sehr abweichender Räume, z. B. beim Wohnhaus, der Fall ist, wo dann die Sache eben ganz anders liegt. Da zeigt schon der allgemeine Charakter die Vielheit, in jenen ersteren Fällen dagegen Einheit und Einfachheit, die dann wohl auch im ganzen Grund- oder Aufriß befolgt werden muß, damit nun das Ganze homogen, in sich einig und harmonisch wirke. Da ist etwas Unsymmetrisches kaum zu dulden; umgekehrt ist dagegen bei der Vielheit auch Symmetrisches sehr wohl zu dulden, ja wirkt gerade bei der sonstigen Mannigfaltigkeit beruhigend; demgemäß gibt es ja auch Wohnhäuser, die sehr symmetrisch sind, z. B. in Pompei.

Bleiben wir jetzt bei der Symmetrie, die ja auch bei Palladio ein Hauptbegriff ist, wie wir sehen werden, und jedenfalls bei aller monumentalen Kunst als ein Kennzeichen wichtig wird. Warum ist sie denn das? Nun zunächst, weil die Symmetrie eben eine Art der Strenge, Ruhe, Einfachheit ist, und über deren Beziehungen zum Monumentalen sind wir uns bereits klar geworden. Es gibt aber noch mehr solche Beziehungen für die Symmetrie: was schließt sie denn überhaupt an psychologischen Folgen ein? Da sie die seitliche Anordnung von Teilen betrifft, so entspricht sie zunächst der Stellung der beiden Augen, die bei ihr gleichmäßig erfüllt werden, sie wirkt schon dadurch natürlich und ruhig und erleichtert das Aufnehmen; sie ist sodann der ganzen Organisation unseres Körpers konform und entspricht seinem Bedürfnis nach Gleichgewicht; kommt ferner dem Geiste mit Gleichheitsmomenten leicht faßlich entgegen, wirkt also klar; schmeichelt aber auch unserem ganzen psychologischen Wesen und seiner Neigung zur Wiederholung, Entsprechung oder Nachahmung, einem seelischen Trägheitstriebe, der berücksichtigt werden muß, wenn die Aufnahme eines Komplexes viele Ansprüche an das Be-

wußtsein stellt. Man muß eben doch immer den Menschen und seine Natur vielfältig befragen, wenn man ästhetische Erklärungen für erlebte Wirkungen haben will.

Was nun speziell für monumentale Wirkungen die Ruhe der aufnehmenden Augen anlangt: jede Ruhe paßt zum Monumentalen. Und was sodann das ruhige Gleichgewichtsmoment betrifft: hat auch das mit dem Monumentalen besonders etwas zu schaffen? Wohl, und das hängt mit der Größe der Masse zusammen (denn noch einmal: Größe der Zeit, des Raumes und der Masse ist für das Monumentale bezeichnend). Gerade beim Großen ist nämlich ein Gefühl der Festigkeit und Sicherheit besonders nötig, solche großen Massen dürfen am allerwenigsten zusammenzustürzen scheinen (auch deshalb sind die senkrecht übergreifenden und horizontal zusammenhaltenden Motive dort so glücklich!), denn ihnen würde das besonders schaden, und es beträfe etwas besonders Wertvolles und besonders Umfangreiches und geschähe auch besonders leicht, bedrohte außerdem den drunter Wandelnden, der in monumentalen Bauten am wenigsten von solcher Notdurft spüren und in den Gebilden, die Dauer beanspruchen, nichts von solcher Art Veränderung fürchten will und soll. (Das ist nun ein mehr objektiv zu nennender Grund, der zum Teil in Gesetzen der Mechanik seine Wurzeln hat; hier hängt die Entscheidung über Wert und Unwert nicht so sehr vom Individuum ab, ob das etwa auch da die Unsicherheit der Sicherheit vorzöge, denn dies ist hier nicht gut möglich.) Und die geistige Klarheit endlich, die wieder ein Wert von einer mehr subjektiven Begründung ist, was hat die mit monumentalen Bauten besonders zu tun? Nun, der hindurchwandelnde Beschauer möchte wohl immerzu das recht deutliche Gefühl haben, an welcher Stelle er sich gerade befinde im ganzen Bauwerk; und diese Gewißheit ihm zu erleichtern, das ist bei großen Anlagen besonders wichtig, denn der Überblick ist dort innen und außen schwer zu gewinnen. Auch hier würde eigentlich kaum einer jemals eine Verschleierung der Klarheit vorziehen (ist ein Labyrinth überhaupt ästhetisch zu genießen?). Das ist also zwar mehr subjektiv als die Frage des Gleichgewichts, aber darum noch nicht etwa individuell persönlich. Orientiert will man sein und nicht verwirrt, und zumal bei umfangreichen Komplexen kommt die Verwirrung nicht nur zu leicht, sondern wäre auch zu stark; dies Gefühl wird schon bei kleinen Anlagen beinahe körperlich, gelegentlich steigt es bis zu der Befürchtung, man könne irgendwo gegenlaufen. — Schließlich zu dem, was wir das Bedürfnis nach Entsprechung nannten, müssen wir noch sagen: etwas Symmetrisches zeigt nicht nur Entsprechung in sich selbst, sondern auch mit uns in allen den Richtungen, die wir eben betrachteten; so bedeutet es allgemein viel Ordnung. Und die wünschen wir namentlich wieder bei etwas so Wertvollem, wie das Monumentale doch in eminentem Grade ist: soll schon alles Schöne und Wertvolle sorglich behandelt sein, so doch erst recht etwas, das als Denkwürdigkeit dauern und zwar möglichst so bleiben soll, wie es ist. Selbst Falten an monumentalen Plastiken dürfen nicht wie zufällig oder nachlässig und schnell hingeworfen wirken; das ergibt in anderen Fällen auch Werte, gewiß, eben solche der Leichtigkeit, aber die sind bei ganz anderen Dingen am Platze, nicht bei großen, schweren, die wirft man nicht gern und leicht so herum; da soll nichts so aussehen, als könnte es jeden Moment herabfallen oder sich verschieben oder sei schon gerutscht, sondern wie bedächtig angelegt und hingelegt wird es wirken müssen. Und daran läßt es auch das Unsymmetrische eben fehlen, denn die Symmetrie ist uns ein Maßstab dafür, weil sie nach allem, was wir hörten, eine Grundannahme für uns bedeutet; wir sind danach angelegt und darauf eingestellt, so nehmen wir sie denn auch leicht als Anfangspunkt an, von dem man naturgemäß ausgehe bei sorglichem Arbeiten, oder als Zielpunkt, auf den man hinauswolle.

Die Reize der Flüchtigkeit dagegen und Vergänglichkeit und der Abwechslung bei dem, was verschiebbar aussieht, sollen denn auch nur vorübergehend sein: denn nicht allzu lange vertragen wir sie, und ihr Wert scheint als ein flüchtiger nicht so hoch. Die Werte der anderen Reihe, die beim Großen wichtig werden, also die der Ruhe, der Einheit, der Zusammenstimmung, des Zusammenhaltes, die nehmen doch einen breiteren Raum in all unserer Sehnsucht und unseren Wünschen ein, sie brauchen wir dauernder, schon einfach weil sie uns seltener durch die Verhältnisse geboten und gestattet werden im Wirbel des leidenvollen Lebens und gar des bewegten Kulturlebens; und von ihnen wünschen und hoffen und — glauben wir auch eher, daß sie erhalten werden. Unsymmetrisches gefällt dem so sehr symmetrischen Menschen auf die Dauer kaum; momentan freilich oft sehr, gerade weil es nur momentan scheint und anders ist als der Mensch, — »es ist mal etwas anderes« sagen wir ja oft. »Pikant« nennen wir jeden solchen uns eigentlich konträren Reiz, der in kleinen Dosen genossen behagt, sei es, daß wir ihm in gelindem Grade oder in geringer Zeitdauer ausgesetzt werden. Aber Asymmetrie bei großen schweren Massen, die besonders leicht zu fallen und dann einen schweren Fall zu tun scheinen, das ergibt einen zu hohen Grad davon, und dann bei so dauernden Werken, das ist noch eine zu lange Zeit dafür. (Wir sind vielleicht nicht zu lange dem Reiz ausgesetzt, aber das Werk ist der Gefahr so lange ausgesetzt, so glauben wir zu sehen, und immer wieder sind auch neue Beschauer diesem Reize ausgesetzt, so meinen wir dabei zu wissen.) Pikant ist nur etwas eigentlich Paradoxes, das nicht dazu kommt, beunruhigend zu werden. Wenn Aristoteles erklärt, das Komische sei das kleine Häßliche, so kann man ebenso sagen: pikant ist das wenige Unangenehme. Es reizt mal, und vorübergehend auch öfter, gerade weil es nicht zu uns stimmt; in schlimmeren Graden aber nennt man es pervers, dazu führt ja durchaus eine verbindende Linie hinüber: in kleiner Dosierung prickelt so etwas auch den Gesunden und stößt noch nicht ab. Nur tiefster Ernst der Bejahung wohnt ihm nach alledem nicht inne, und der ist ein Hauptkennzeichen des Monumentalen. Jene »auf die Spitze gestellten« Wirkungen mit dem Aufwand eines Riesenaufbaues zu erreichen, das erscheint unökonomisch oder grotesk, verkehrte Welt und außerdem schreckhaft schlimm. Nach alldem ist es auch verständlich, daß wir faktisch und ganz unbewußt große unsymmetrische Anlagen gar nicht als ein Ganzes auffassen, sondern vielmehr als Komplexe verschiedener Teile. Ja man nimmt sie auch nicht so sehr als auf einmal entstanden an, sie erscheinen nicht so sehr wie nach einem anfänglichen Plane angelegt. Und etwas, was nicht so bestandsfähig scheint, wie ein symmetrisches Gebilde das tut, das nehmen wir auch gar nicht an als für die Dauer geschaffen.

Auch in der Plastik ist etwas ganz Unsymmetrisches kaum mit irgend welchen Mitteln zu monumentaler Wirkung zu bringen, aber die Baukunst als Kunst der großen Massen tendiert in einem noch ganz anderen Grade zur Symmetrie hin, nur freilich, wie schon gesagt, je nach ihren verschiedenen Aufgaben in verschiedenem Grade. Und der Takt Palladios, um nun zu ihm und zu dem vorliegenden Buche uns endgültig zu wenden, macht es selbstverständlich, daß er nicht gerade bei Villen, also ländlichen Wohnhäusern seine Kraft für den höchsten Stil wird forciert haben. Er hat auf diesem Gebiet vielleicht nicht das Höchste geleistet, was er konnte, und vielleicht auch nicht das, was in diesem Genre geleistet werden kann. Aber vielleicht hat letzteres auch Stuck nicht getan, der doch trotzdem eine der allerbedeutendsten Bauten unserer Zeit geschaffen hat in seiner Villa, die hochmonumental ist in allen ihren Tendenzen. Immerhin: Palladio konnte sich vielleicht, auch wenn er es gewollt hätte, bei diesen Bauten mit doch über-

wiegend heiterem Charakter und von einem mäßigen Umfange nicht so entfalten, wie bei den auch räumlich erhabenen, streng monumentalen Gebäuden mit der ernsten Stirn. Doch ist er auch hier erfreulich, und Burger meint sogar umgekehrt: besonders erfreulich. Burger nimmt nämlich sonst eine ziemlich kritische Stellung zu Palladio ein. Er möchte sich gleichsam vorsätzlich hüten, so klingt es fast, zu viel für Palladio zu sagen, nachdem auch die Kunstwissenschaft ihn in den letzten Jahrzehnten nicht gerade begünstigt hat. Aber es ist eine Gradfrage, ob man bei Palladio z. B. von einer »originellen Verbindung von baulichem Rationalismus und Phrase« spricht wie Burger, oder ob man diesen Punkt mehr mit Worten auffassen und ausdrücken möchte, wie sie hier im Vorigen gegeben sind, als die Rede von der monumentalen Kunst überhaupt war. Das ist aber natürlich auch eine Frage der einzelnen Erscheinung, über die nur das Gefühl im Anblick dieser Erscheinung selbst entscheiden kann.

Burgers Publikation kommt uns allen sehr erwünscht. Längst hatte Wölfflin (in »Renaissance und Barock« und in der »Klassischen Kunst«) auf die hohe künstlerische Bedeutung der Renaissance-Villa hingewiesen, und neuerdings versucht Patzak, an das große Werk einer Geschichte der Renaissance-Villa zu gehen. Speziell Palladios künstlerische Absichten konnten, um nun Burger reden zu lassen und einiges allgemeiner ästhetisch Interessante aus diesem Werk herauszugreifen, »überhaupt nur im eingeschossigen Villen- und Gruppenbau rein verwirklicht werden, und eigentlich nur hier kommt man zu einem ganz ungetrübten Genuß seiner Ideen. Vielleicht ist das schiefe Urteil über Wert und Wesen der palladianischen Kunst in der neueren Zeit eben dadurch entstanden, daß man zumeist nur seine Stadtpaläste und Kirchen im Auge behielt. Es schien mir deshalb nützlich zu sein, die Aufmerksamkeit auf diese fast vergessenen und doch zweifellos großartigsten baukünstlerischen Zeugnisse venezianischer Kunst und Kultur aufs neue hinzulenken und daran zu erinnern, daß auch Venedig eine Baukunst hatte, die bei der kommenden Entwicklung mitgesprochen hat« (Vorwort). Es ist ein Verdienst Burgers, »darauf hinzuweisen, daß in dieser Eigenart nicht eine singulare, nur aus der künstlerischen Persönlichkeit zu erklärende Erscheinung, sondern das charakteristische Gemeingut venezianischer Kunst zu erkennen ist, als deren Frucht Palladios ganzes künstlerisches Schaffen zu gelten hat. Gerade innerhalb des künstlerischen Milieus Venedigs wird man Fehler und Mißgriffe dieses neben Sansovino größten Architekten venezianischer Kunst mit milderen Augen beurteilen. Denn seine architektonischen Schöpfungen sind hier einem wilden Boden abgerungen. Es fehlt in Venedig die hohe Schule einer von der strengen Zucht konstruktiver Logik geleiteten baulichen Tradition, die in Rom und Florenz den künstlerischen Instinkt für Proportionen und formalen Rhythmus so hoch entwickelte« (S. 2). »Erst die rein materielle Größe gibt dem Bau Wert und Weihe, an ihr allein, nicht an dem geistvollen Wechsel der Formen berauscht sich der Venezianer« (S. 4). »Aber Palladio hat bei seinen Villen im Außenbau eine Eurhythmie klar differenzierter baulicher Massen zuerst erstrebt und erreicht, während er im Innern eine bis dahin unbekannte scharfe Scheidung von Nutz-, Wohn- und Repräsentationsräumen unter Wahrung strengster Symmetrie vornahm. Der venezianische Adelspalast krankte vor allem daran, daß um die Loggia und große Eingangshalle herum sich die Wirtschaftsräume gruppierten, während die eigentlichen Repräsentationssäle in den oberen Stock gelegt und von der Empfangshalle getrennt werden mußten. In seinen Villenbauten konnte Palladio nun die Nutzräume, die Küche usw. in ein halb unter der Bodensohle befindliches

Erdgeschoß legen und durch Anlage einer großen Freitreppe die Loggia unmittelbar mit dem großen Mittelraum verbinden, der, Empfangshalle und Festsaal zugleich, charakteristischerweise den Kern des ganzen Gebäudes bildet. Um ihn herum gruppieren sich alle weiteren kleineren Fest- und Repräsentationsräume, während in das obere niedrige Mezzaningeschoß die Schlafzimmer verlegt werden. Diese echt venezianische Raumverteilung kam auch nach außen entsprechend zum Ausdruck und ermöglichte die Durchführung des Prinzips strengster Subordination aller Teile unter den stark betonten Mitteltrakt. Bezeichnenderweise müssen sich die Treppen, die von dem Gaste nicht betreten werden und dem Gebrauchszwecke dienen, stets auf ein Raumminimum beschränken. Die Fassade ‚einer Ordnung', die in den Kirchenbauten und Stadtpalästen zweifellos zu ‚schweren Disharmonien' im einzelnen führte, war hier vielmehr Konsequenz des inneren räumlichen Organismus, mag auch teilweise die Fassadenkomposition diese Gestaltung beeinflußt haben. Denn wie der Mittelraum im Innern, so nahm auch der mächtige Portikus im Äußern über dem Sockelgeschoß und der großen Freitreppe davor die ganze Gebäudehöhe ein. Die stark in Erscheinung tretende Differenzierung von Haupt- und Nebenbauten entsprach auch Palladios theoretisch klar formuliertem architektonischen Prinzip. Denn ein vollendetes Bauwerk muß nach Palladio dem menschlichen Körper gleichen, der in seiner Erscheinung Haupt- und Nebenachsen seines Organismus klar geschieden zum Ausdruck bringt. Man darf freilich hinter diesen Worten nicht das Prinzip eines strengen, konstruktiven Realismus suchen, da der weitere Zusatz ihnen doch eine spezifisch venezianische Note verleiht: die Hauptsache bleibt für Palladio das sinnlich Schöne, das Häßliche ist eben der reine Nutzbau in der Villa, das Schöne die Fest- und Prunksäle. Diese sind natürlich in erster Linie maßgebend für die Umbildung des Landhauses und seine Verbindung mit dem heimischen antikisierenden Palastschema« (S. 6/7).

»Die von Alberti geforderte Abwechslung von quadratischen Räumen und Sälen mit runder, eckiger und rechtwinklig gestalteter Grundrißform entsprach einer zu starken malerischen Tendenz, die im 16. Jahrhundert am glänzendsten in der Villa Imperiale ihre Verwirklichung fand, dem Streben Palladios aber nach strenger Symmetrie und Unterordnung aller Räume unter einen mächtigen Hauptraum zuwiderlief. In Toskana, wo der reale Zweck auf allen Gebieten die Kunstformen entscheidend beeinflußte, begegnet man keinerlei analogen typischen Lösungen des Villenbaues mit künstlerischer Einbeziehung des Ökonomietraktes« (S. 7).

»In Venedig ist im Gegensatz zu Toskana das eigentliche Landhaus mit dem Ökonomiegebäude zusammengruppiert, ohne aber daß beide künstlerisch sich irgendwie verbinden. Wo man monumentale Absichten hat, übernimmt man einfach das heimische Palastschema, das freilich mehr als anderwärts zur Ausbildung eines Villentypus prädestiniert war. Die Villa suburbana zeigt ganz ähnlich wie die florentinische den festungsähnlichen Typus mit Dachzinnen und großem Aussichtsturm. Mit diesem Bau sind die Ökonomiegebäude verbunden, die einen dem Wohnhaus vorgelagerten nach vorn sich öffnenden Hof bilden, durch den man in den gleichfalls umfriedeten Nutzgarten mit dem Brunnen und den Stallungen für das Federvieh gelangt; rechts daneben isoliert der Taubenturm. Die Entwicklung des venezianischen Villenbaues arbeitet nun auf einen einheitlichen ästhetischen Zusammenschluß dieser Nutz- und Wohnbauten hin, im Gegensatz zu den florentinischen und römischen Villen, die nur in der Trennung der beiden die mögliche Lösung des künstlerischen Problems erblicken. Die zumeist nur in Abbildungen vollständig erhaltenen Villen der Übergangszeit lassen trotz der Ver-

gewaltigung der Natur zum Zwecke einer dekorativ monumentalen Wirkung ein ängstliches Festhalten an dem überkommenen Schema des Nutzbaues deutlich erkennen. Es ist Palladios Verdienst, das Problem einer Verbindung von monumentalen Wohn- mit den landwirtschaftlichen Nutzbauten in einer wahrhaft venezianischen Weise gelöst zu haben. Er umkleidet die Nutzbauten mit einem dekorativen Prachtgewand von Säulen, subordiniert diese baulichen Massen dem in ihre Mitte gelegten Hauptraum, dessen monumentale Erscheinung dadurch nach außen hin noch gesteigert wird. Es war recht venezianisch, auf diese Weise durch geschickte Verkleidung das Notwendige als einen Luxus nach außen erscheinen zu lassen. (In der Villa Maser sind die prächtigen, die Säulenflucht an der Fassade flankierenden Giebel als Taubenschläge gedacht.) Diese links und rechts um den Hauptraum im Halbkreis sich anschließenden niedrigen Säulenhallen, die die Ökonomiegebäude maskieren, geben dem ganzen Bau zugleich den nötigen Halt in der weiten Natur, und der lebendige Reiz der Silhouette mildert den Ernst und die Steifheit der einzelnen dekorativen Motive. Palladios Villen sind im Gegensatz zu den toskanischen vorwiegend Gruppenbauten und bedingen daher die stärkste Betonung der Mittelachse, so daß der große Säulenportikus als ein ästhetisches Postulat erscheint. In der erstrebten Fernwirkung übertreffen solche Bauten zuweilen die römischen, die sich mit Vergröberung der Details helfen müssen. Während die plastisch geschlossenen Baumassen der Florentiner und Römer das heitere Leben der Natur vornehm von ihrem starren Körper zurückdrängen, kann der Vicentiner gar nicht Mittel genug finden, die Umgebung mit seinen schimmernden Säulenhallen zu umarmen« (S. 8/9).

Und »dieser Aristokratie des Geldes ist kein Opfer zu groß, wo es den Reichtum zu dokumentieren gilt. Einer bürgerlichen oder Profanbaukunst suchte man, zumal im Villenbau, ganz aus dem Wege zu gehen. Man braucht und sucht das feierliche Pathos in dem griechischen Portikus und wünscht dem Palast das ernste Gesicht des Tempels zu geben. Was liegt daran, daß hinter den schlanken griechischen Säulenhallen ringsum der Viehstall und der Fruchtboden sich befindet. Das Ganze wird gerade dadurch eine Art Apotheose des Reichtums. Palladio rät seinen Schülern und Nachfolgern, nur hohe Beamte und Würdenträger der Republik sich als Bauherren auszusuchen, und fügt hinzu, wenn man aber doch für bürgerliche Leute bauen müsse, so könne man ja auch für diese ‚Adelshäuser' bauen. Er hat sich hierbei nicht an dekorative Einzelheiten gehalten, sondern seine Dispositionen sind klar für den Gesamteffekt berechnet« (S. 11). Sehr beachtenswert sodann, was der Verfasser über den nüchternen, kühl zerlegenden Geist und die gedankliche Reflexion bei Palladio als ein venezianisches Charakteristikum sagt; wir können nicht alles hierher setzen. »Palladios Kirchenräume — in ihrer Art die bedeutendsten raumkünstlerischen Leistungen Venedigs —, seine Säulen, Bögen und Gewölbe gesellen sich in vornehmer Ruhe, wirken nur durch ihre objektive Existenz, wie die Heiligen in Veroneses Kirchenbildern; daher auch die scharfen Cäsuren von Kuppelraum und Hauptschiff in der Redentorekirche, die als zwei nebeneinander gereihte isolierte Räume erscheinen. An Stelle der freien majestätisch bewegten Massen in den römischen Kirchenbauten tritt hier immer die kühl berechnete Spannung der Kräfte, die sich gegenseitig nie zu durchdringen wissen; das Verhältnis der raumbildenden Mauern zur lastenden Decke läßt vor allem in Palladios Villenbauten niemals den Eindruck energisch leidenschaftlicher Bewegung, sondern nur den eines feierlich ruhigen Daseins aufkommen. Quadratische Räume werden daher eher gesucht als vermieden, und die latente Longitudinal-

bewegung oblonger Räume künstlerisch nie benutzt oder gar gesteigert. Eine Dosis venezianischen Phlegmas haftet mehr als einer der Villen Palladios an, denn den dramatischen Wechsel von Bewegung und Ruhe, eine Kontrastierung von dekorativen Architekturen und toten Flächen, eine Differenzierung in der Prägnanz der Formenbildung nach Maßgabe ihrer funktionellen Bedeutung darf man bei solchen Absichten nicht suchen« (S. 12/13). »Aber durch die großartige Entfaltung baulicher Massen bekommt man auch bei seinen Villen trotz all der Strenge im Detail zu fühlen, wie die Unbegrenztheit des zur Verfügung stehenden Raumes nach der ‚drangvoll fürchterlichen Enge' der Stadt in stolzem Glücke auch die Phantasie des kühlen Theoretikers berauscht und wie wenig im Grunde von dem Puritanertum in dieser Kunst steckte, das die Engländer dahinter suchten« (S. 13).

»Freilich manifestiert sich in ihm viel zu sehr die Reaktion gegen das ornamental-dekorative Kauderwelsch des venezianischen Quattrocento. Palladio verhält sich zu Michelangelo wie etwa Boileau und Racine zu Shakespeare. Was Racine auf dem Gebiete des französischen Dramas, das tat er auf dem Gebiete der Baukunst in Venedig: er befreite die Architektur von den Schlacken rudimentärer Ornamentformen und gab eine mathematische Reinheit und Durchsichtigkeit. Der Mangel schulmäßiger Tradition wurde durch die rechnerische Fixierung der schönen Normalform ersetzt. Die Norm war schließlich das letzte Ziel der Renaissance überhaupt und dadurch kam der kosmopolitische Zug in diese Kunst, der ihr zu dem ungeheuren Erfolg verhalf.« Und »das große Renaissanceproblem auf dem Gebiete der Baukunst: den feinen Proportionsstil griechischer Kunst am Detail auf die raumbildenden, differenzierten Flächen zu übertragen, hat Palladio doch mehr als alle anderen beschäftigt«. »Die Villen Palladios sind die Kinder des Landes gewesen. Aber sie sind so ganz auf die Befriedigung venezianischer Prachtbedürfnisse zugeschnitten, daß sie heute so unwohnlich und ungemütlich wie nur möglich erscheinen« (S. 14). »Unser künstlerisches Streben geht heute nach einer anderen Richtung, von den lebendigen Werten dieser Bauten muß uns die Geschichte erzählen. Es war doch eine gesegnete Hand, die diese Werke schuf, denn sie haben mehr als drei Jahrhunderte fortzeugend gewirkt und die schönsten Früchte gezeitigt. Wenn wir uns heute bessere Menschen dünken, die wir auf Einfachheit und Wahrheit in der Kunst dringen, so könnte uns Palladio erwidern, ob man nicht auch da von ‚Pose' und ‚Phrase' sprechen muß, wenn der Palast des Reichen mit der Physiognomie eines Arbeiterhauses kokettiert, dem die Kostbarkeit des Materials innen wie außen widerspricht. Jeder ist eben das Kind seiner Zeit, darum heißt's nicht richten, sondern messen nach ihrem Maße« (S. 15).

Diese Proben, alle aus dem Eingangskapitel, müssen und können genügen. Man sieht, es steht etwas drin in dem Buche. Es folgt dann eine Reihe von Kapiteln, die ins einzelne gehen, ich erwähne die großen Abschnitte über »die Kastelltypen«, den Zentralbau, den Monumentalpalast. Dieser Teil, studienreich und studienwert, kann nur hier, in einer Besprechung in unserer Zeitschrift, nicht so ausführlich behandelt werden wie die allgemeineren Überlegungen des Verfassers. Daran ist das Schlußkapitel von 30 Seiten wieder besonders ergiebig. Die Gesamtkomposition des Buches zeigt so zwei Eckpfeiler und erinnert in dieser Symmetrie selber an manche der palladianischen Bauten. Die Ausstattung des Werkes ist erfreulich, auf großen Seiten mit breiten Rändern der ruhige, klare Druck.

Wilmersdorf.

Erich Everth.



Schriftenverzeichnis für 1910.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Kühnert, Herbert, Auguste Comtes Verhältnis zur Kunst. 65 S. gr. 8°. Leipzig, F. Eckhardt. 1 M.

Lewkowitz, A., Hegels Ästhetik im Verhältnis zu Schiller. 77 S. gr. 8°. Leipzig, Dürrsche Buchhandlung. 1,80 M.

Müller, Franz L., Die Ästhetik Albrecht Dürers. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 123.) VII, 77 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 2,50 M.

Piccoli, R., H. Bergson e l'estetica. La Cultura contemporanea Nr. 11—13.

Rupp, Julius, Über Klassiker und Philosophen der Neuzeit. Von Lessing bis Hegel. Aus der zeitgenössischen Philosophie. Aus den Aufzeichnungen eines Denkers. (Gesammelte Werke in 12 Bänden. Herausgegeben von Paul Chr. Elsenhans. Bd. 3.) XV, 796 S. 8°. Leipzig, F. Eckhardt. 6 M., geb. 7,50 M.

Ainslie, Douglas, The Philosopher of Aesthetic. Fortnightly Review, Oktober 1909.

Alexander, B., Zur Psychologie der Kunst. Bericht über den III. internationalen Kongreß für Philosophie. Heidelberg 1909.

Allesch, G. v., Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie. Zeitschrift für Psychologie LIV, 6.

Bierens de Haan, J. D., Opvoeding en Schonheidszin. Gravenhage.

Carrière, E., Der Mensch als Deuter der Wirklichkeit. Kunst und Künstler, VIII, 1.

Croce, Benedetto, Problemi di estetica e contributi alla storia dell' estetica italiana. Bari, G. Laterza e figli. 7 L.

Freksa, Friedrich, Dogmatische Kritik. Deutsche Monatshefte X, 7.

Frimmel, Theodor von, Zur Kunstphilosophie. Eine Kritik der Schönheitslehren. Philosophische Schriften II. 81 S. 8°. München, G. Müller. 1,50 M.

Georgy, Ernst August, Ästhetik auf neuer Grundlage. 40 S. gr. 8°. Halle, R. Heller. 0,90 M.

Krieck, Ernst, Persönlichkeit und Kultur. Kritische Grundlegung der Kulturphilosophie. XVI, 512 S. gr. 8°. Heidelberg, Karl Winter. 6,60 M., geb. 8 M.

Kulke, Kritik der Philosophie des Schönen. 343 S. Leipzig, Verlagsaktiengesellschaft.

Lissauer, Ernst, Subjektivistische Dogmen. Deutsche Monatshefte X, 8.

Paschal, Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie. Paris, Mercure de France.

Schubert-Soldern, F. von, Betrachtungen über das Wesen der Kunst. 52 S. kl. 8°. Dresden, G. Kühtmann. 1 M.

Schubert-Soldern, F. von, Die Grundfragen der Ästhetik unter kritischer Zugrundelegung von Kants Kritik der Urteilskraft. Fortsetzung. Kantstudien XV, 2 und 3.

Spitzer, Hugo, Ästhetik und Individualpsychologie. Deutsche Literaturzeitung XXXI, 2.

Streintz, Wesen und Bedeutung der Kunst. Commers Jahrbuch für Philosophie und spekulative Theologie XXIV, 1 und 2.

Volkelt, Johannes, System der Ästhetik. In 3 Bänden. 2. Band. XXII, 569 S. gr. 8°. München, C. H. Beck. Geb. in Leinwand 12 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Carritt, E. F., The Sublime. Mind, Juli.

Jelinek, L., Die Metaphysik des Lächerlichen. Bericht über den III. internationalen Kongreß für Philosophie. Heidelberg, Karl Winter, 1909.

Schauer, Otto, Über das Wesen der Komik. Archiv für die gesamte Psychologie XVIII, 3 und 4.

Simmel, Georg, Philosophie des Abenteuers. Der Tag, 7. und 8. VI.

Streintz, O., Die Form in der Kunst. Graz, Selbstverlag.

Stumpf, Karl, Die Lust am Trauerspiel. In: Philosophische Reden und Vorträge. Leipzig, Johann Ambrosius Barth.

3. Natur und Kunst.

Albert, Ernst, Das Naturgefühl L. H. Chr. Höltys und seine Stellung in der Entwicklung des Naturgefühls innerhalb der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. (Schriften der literarhistorischen Gesellschaft zu Bonn, herausgegeben von Berthold Litzmann — 8.) 137 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 3,50 M.

Avenarius, Ferdinand, Busch und Baum an die Ufer! Kunstwart XXIII, 9.

Bartning, A., Die Alpen einst und jetzt. Kunstwart XXIII, 22.

Camenisch, Karl, Im Banne der Alpen. Goethe, Scheffel und Konrad Ferdinand Meyer in Graubünden. 81 S. 8°. Chur, F. Schuler. 1,60 M.

Düesberg, R., Der Wald als Erzieher. Nach den Verhältnissen des preußischen Ostens geschildert. Mit 10 Tafeln und 15 Stereoskopbildern. VIII, 204 S. gr. 8°. Berlin, P. Parey. 5 M.

Fechter, Paul, Natur und Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration XXVI, 236.

Goethe, Rudolf, Naturstudien. Reiseskizzen eines alten Landschaftsgärtners. Mit 60 vom Verfasser nach der Natur gezeichneten Abbildungen. III, 79 S. gr. 8°. Stuttgart, E. Ulmer. Geb. in Leinwand 2,20 M.

Greven, Eugen, Die Naturschilderung in den Dichterwerken von Nikolaus Lenau. 117 S. 8°. Straßburg, J. Singer. 2,50 M., geb. 3,50 M.

Knackfuß, H., Über Schädigung und Schutz der Naturschönheit. Vortrag. (Sammlung gemeinverständlicher Abhandlungen über Naturschutz — 1. Verein Naturdenkmalschutz in Kurhessen und Waldeck.) 16 S. 8°. Kassel, M. Siering, 1909. 0,40 M.

Koelsch, Adolf, Von Pflanzen zwischen Dorf und Trift. Ein Buch für Schönheitssucher. Mit 2 Tafeln und zahlreichen Abbildungen nach Originalzeichnungen und Naturaufnahmen von H. Dopfer, Max Felmy, B. Haldy und anderen. 96 S. 8°. Stuttgart, Franckh. 1 M., geb. 1,80 M.

Oswald, Joseph, Kleinlandschaft und Naturgefühl. Deutsche Monatshefte X, 5.

Seesselberg, Friedrich, Der Heimatschutz als Charakterangelegenheit. Wertung.



(Schriften des Werdandibundes. Im Auftrage des Bundes herausgegeben von Friedrich Seesselberg — 3.) Buchschmuck von Franz Stassen. 13 S. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 0,50 M.

Stockmayer, Gertrud, Über Naturgefühl in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert. (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von Walter Goetz — 4.) 86 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 2,40 M.

Strömfeld, Gustav, Die Kunst zu wandern. VII, 195 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., Verlag des Tourist. 2 M., geb. 3 M.

Widmer, Karl, Natur und Technik. Deutsche Kunst und Dekoration XXVI, 376.

Wimmer, Albert, Die Schönheit im Reiche der Natur. Die Kultur XI, 2 und 3.

Ziegler, L., Über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur. Logos, internat. Zeitschrift f. Philos. u. Kultur I, 1.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Beer, Die Abhängigkeit der Lesezeit von psychologischen und sprachlichen Faktoren. Zeitschrift für Psychologie LVI, 4.

Brieger-Wasservogel, Lothar, Die Freude an der Farbe. Österreichische Rundschau XXIV, 5.

Cook, Helen D., Die taktile Schätzung von ausgefüllten und leeren Strecken. Archiv für die gesamte Psychologie XVI, 3 und 4.

Croce, Benedetto, L'intuizione pura e il carattere lirico dell' arte. Bericht über den III. internationalen Kongreß für Philosophie. Heidelberg, Karl Winter, 1909.

Grafe, Viktor, Natürliche und künstliche Wohlgerüche. Österreichische Rundschau XXIV, 6.

Jaëll, Un nouvel état de conscience: la coloration des sensations tactiles. Paris, Alcan.

Klages, Ludwig, Die Probleme der Graphologie. Entwurf einer Psychodiagnostik. XII, 260 S. mit 178 Figuren und 5 Tabellen. Lex. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 7 M., geb. 8 M.

Kubbe, K., Erziehung zum Kunstgenuß. Pädagogische Studien XXXI, 4.

Marbe, Karl, Theorie der kinematographischen Projektionen. 80 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 2,40 M.

Meumann, Ernst, Ästhetische Versuche mit Schulkindern. Zeitschrift für experimentelle Pädagogik VII, 1 und 2.

Meumann, Ernst, Über einige optische Täuschungen. Archiv für die gesamte Psychologie. XV, 3 und 4.

Über die Psychologie des motorischen Menschen. Umfrage der psychologischen Gesellschaft in Berlin. Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVII, 8.

Müller-Freienfels, Richard, Affekte und Triebe im künstlerischen Genießen. Archiv für die gesamte Psychologie XVIII, 1 und 2.

Ogden, Robert Morris, Die Beziehungen des ästhetischen Verhaltens zum Gefühlsleben. VI. internationaler Kongreß für Psychologie. Genf 1909.

Prandtl, Antonin, Die Einfühlung. V, 121 S. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 2,40 M.

Rutz, Ottomar, Neue Ausdrucksmittel des Seelischen. Archiv für die gesamte Psychologie XVIII, 1 und 2.

Schiel, Was Kinder auf einem Bilde sehn und wie sie das Geschaute darstellen. Eine Studie auf Grund von 500 Schülerarbeiten. Zeitschrift für christliche Erziehungswissenschaft III, 11 und 12.

Schmidt, Friedrich, Über spontane ästhetische Empfänglichkeit des Schulkindes. Zeitschrift für experimentelle Pädagogik VII, 1 und 2.

Shawcross, I., Association and aesthetic perception. Mind, Januar.
Witasek, Stephan, Psychologie der Raumwahrnehmung des Auges. (Die Psychologie in Einzeldarstellungen. Herausgegeben von H. Ebbinghaus und E. Meumann — 2.) XI, 454 S. mit 47 Figuren. 8°. Heidelberg, Karl Winter. 6 M., geb. in Leinwand 7 M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Charles Baudelaires Tagebücher. Kritischer Anhang. (Werke. Deutsche Ausgabe von Max Bruns. V. Band, 1. und 3. Teil. Schluß. Paralipomena. Ein Nachtrag zu Band I—IV.) Übersetzt und herausgegeben von Max Bruns. 111 S. und S. 161—247. 8°. Minden, J. C. C. Bruns. 1,75 M. (V. Band vollständig: 3,50 M., in Pappband 5 M., geb. in Halbfranz 6 M., in Leinwand 4,50 M.)
Aubrey Beardsleys letzte Briefe. Deutsch von Karl Moorburg. 152 S. gr. 8°. Leipzig, Inselverlag. 5 M., geb. in Halbleder 7 M.
Bélard, Hans, Friedrich Nietzsches Leben. 190 S. gr. 8°. Berlin, Schweizer & Co. 2,50 M., geb. 3,50 M.
Boeck, Christian, Schopenhauer über das geniale Schaffen. Die Gegenwart XXXIX, 39.
Borgese, G. A., Critica del Concetto di originalità nell' arte. Bericht über den III. internationalen Kongreß für Philosophie. Heidelberg, Karl Winter, 1909.
Brütt, Adolf, Wie ein Marmorbildwerk entsteht. Nord und Süd XXXIV, 5.
Feis, Oswald, Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker. (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Einzeldarstellungen für Gebildete aller Stände. Begründet von L. Löwenfeld und H. Kurella. Im Vereine mit hervorragenden Fachmännern des In- und Auslandes herausgegeben von L. Löwenfeld — 71.) V, 27 S. Lex. 8°. Wiesbaden, J. F. Bergmann. 2,40 M.
Freud, Sigmund, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Herausgegeben von Sigmund Freud — 7.) 71 S. mit Titelbild. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 2,50 M.
Galton, Francis, Genie und Vererbung. Übersetzt von Otto Neurath und Anna Schapire-Neurath. (Philosophisch-soziologische Bücherei — 19.) XXVII, 418 S. mit Bildnis. gr. 8°. Leipzig, W. Klinkhardt. 8,50 M., geb. 10 M.
Hennig, Richard, Selbstzeugnisse großer Männer über die Art ihres geistigen Schaffens. Die Umschau XIV, 28.
Lanz-Liebenfels, J., Das Sinnes- und Geistesleben der Blonden und Dunklen. (»Ostara«. Herausgeber und Schriftleiter: J. Lanz-Liebenfels — 36.) 16 S. gr. 8°. Rodaun bei Wien, Verlag der »Ostara«. (Nur direkt.) 0,35 M.
Morisse, A. M., Ernst von Wildenbruch. Die epische Kunst Ernst von Wildenbruchs in ihrer psychologischen Bedingtheit. (Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Bertold Litzmann. 5. Jahrgang — 2.) 22 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 0,75 M.
Rueff, Hans, Zur Entstehungsgeschichte von Goethes »Torquato Tasso«. (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausgegeben von Ernst Elster — 18.) V, 73 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verlag. 1,60 M.
Sadger, J., Heinrich von Kleist. Eine pathographisch-psychologische Studie. (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Einzeldarstellungen für Gebildete aller Stände. Begründet von L. Löwenfeld und H. Kurella. Herausgegeben von L. Löwenfeld — 70.) V, 63 S. Lex. 8°. Wiesbaden, J. F. Bergmann. 1,60 M.



Spitzer, Hugo, Die Kunst des Künstlers. Deutsche Literaturzeitung XXXI, 33 und 34.

Vleuten, C. J. van, Tabakgenuß und geistige Arbeit. Fortsetzung. Nord und Süd XXXIV, 7—11.

Wagner, Richard, Über die Meistersinger von Nürnberg. Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen. Zusammengestellt von Erich Kloß. III, 86 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1,50 M.

Zincke, Paul, Die Entstehungsgeschichte von Friedrich Hebbels »Maria Magdalena«. (Mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. Prager deutsche Studien. Herausgegeben von Karl v. Kraus und August Sauer — 16.) VII, 100 S. gr. 8°. Prag, C. Bellmann. 3,75 M.

2. Anfänge der Kunst.

Acher, R. A., Spontaneous constructions and primitive activities of children analogous to those of primitive men. The American Journal of Psychology XXI, 1.

Juynboll, H. H., Javanische Altertümer. (Katalog des ethnographischen Reichsmuseums — 5.) XXIII, 265 S. mit Abbildungen und 15 Tafeln. Lex. 8°. Leiden, Buchhandlung und Druckerei vormals E. J. Brill, 1909. 5 M.

Lobsien, Marx, Über die Phantasie des Schulkindes, zugleich eine Aufsatzstudie. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgegeben von Friedrich Mann — 333.) III, 42 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,60 M.

Meyer, Bruno, Kind und Kunst. Zeitschrift für Kinderforschung XV, 5.

Pič, J. L., Aphorismen über Ethnographie und Kunstgewerbe in der prähistorischen Archäologie. 28 S. Lex. 8°. Prag, Leipzig, K. W. Hiersemann. 1,20 M.

Wilke, Georg, Spiral-Mäander-Keramik und Gefäßmalerei. Hellenen und Thraker. (Darstellungen über früh- und vorgeschichtliche Kultur-, Kunst- und Völkerentwicklung, herausgegeben von Gustav Kossina — 1.) III, 84 S. mit 100 Abbildungen und 1 Tafel. Lex. 8°. Würzburg, C. Kabitzsch. Subskriptionspreis 3,60 M., Einzelpreis 4,50 M.

3. Tonkunst und Mimik.

Batka, Richard, Vom Musikgenuß. Kunstwart XXIII, 8.

Batka, Richard, Das Ende vom Lied. Kunstwart XXIII, 12.

Bellaigue, Camille, Gounod. 240 S. Paris, Félix Alcan. 3,50 Fr.

Bender, Ewald, Von zweierlei Musik. Kunstwart XXIII, 22.

Chantavoine, Jean, Liszt. 247 S. Paris, Félix Alcan. 3,50 Fr.

Daffner, Hugo, Musikwissenschaft und Universität. Eine Denkschrift. 23 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 0,50 M.

Fleischmann, B., Vom Musikhören. Kunstwart XXIII, 7.

Hübner, Otto R., Liliencron der Dichter, in seiner Bedeutung für das deutsche Lied. Einige Beziehungen unserer Wortkunst zur Tonkunst im Liede. 16 S. gr. 8°. Leipzig, P. Pabst. 0,50 M.

Jaskowski, Friedrich, Aufsätze zum Wagner-Thema. Zur Einführung herausgegeben vom südwestdeutschen Vortragsverband. (3. vermehrte Auflage der Programmbroschüre »Vorträge von Jaskowski«.) 12 S. 8°. Frankfurt a. M., Bühl, Konkordia. 0,20 M.

Jolizza, W. K. von, Das Lied und seine Geschichte. Mit 122 Notenbeispielen und Liedern der früheren Epochen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. XII, 692 S. 8°. Wien, A. Hartleben. Geb. in Leinwand 10 M.



Kaiser, Georg, Beiträge zu einer Charakteristik Karl Maria von Webers als Musikschriftsteller. Dissertation. 68 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 1,50 M.

Kalischer, Alfred Christian, Beethoven und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen in 4 Bänden. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler.

3. Beethovens Frauenkreis. 2. Teil. Aus dem Nachlaß herausgegeben und ergänzt von Leopold Hirschberg. XI, 248 S. mit 2 Bildnissen. 5 M., geb. 6 M.

4. Beethoven und Wien. Aus dem Nachlaß herausgegeben und ergänzt von Leopold Hirschberg. VII, 289 S. mit einer Bildnistafel. 5 M., geb. 6 M.

Kapp, Julius, Liszt-Brevier. VIII, 104 S. mit 6 Tafeln. kl. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Geb. 2 M.

Killermann, Sebastian, Stimme und Sprache, ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung, für Sänger gemeinverständlich dargestellt. (Sammlung »Kirchenmusik«, herausgegeben von Karl Weinmann — 6.) 208 S. mit 20 Abbildungen. kl. 8°. Regensburg, F. Pustet. Geb. in Leinwand 1 M.

Kretzschmar, Über Volkstümlichkeit in der Musik. Kaisergeburtstagsrede. 15 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 0,60 M.

Krueger, Felix, Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören. (Aus: »Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft«.) 22 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 0,50 M.

Lussy, M., A short treatise on musical rhythm. 12°. XI, 82 S. London, Vincent. 2,6 sh.

Moszkowski, Alexander, Die Kunst in tausend Jahren. Betrachtungen und Prognosen. 108 S. gr. 8°. Leipzig, A. Kröner. 2 M., geb. in Leinwand 3 M.

Mozarts Briefe. Herausgegeben von M. Weigel. 186 S. Berlin, Karl Curtius. 2 M.

Parodi, P., Musicologia tecnica e psicologia dell' arte dei suoni. Genova, Libr. ed. moderna. 1909.

Pilcz, Alexander, Brahms über Wagner, Wagner über Brahms. Die Kultur XI, 3.

Schmidt, Leopold, Fortschrittliche Reaktionäre. Kunstwart XXIII, 7.

Steinitzer, Max, Straußiana und andres. Ein Büchlein musikalischen Humors meist mit und selten ohne, ernsthaft für und scherzhaft gegen Dr. Richard Strauß. 174 S. 8°. Stuttgart, C. Grüninger. 1,60 M.

Stumpf, Karl, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 5. Heft. VI, 167 S. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 5 M.

Vögely, Fritz, Harmonielehre. VIII, 207 S. 8°. Berlin, C. Habel. Geb. in Leinwand 5 M.

Volbach, Fritz, Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen — 308.) IV, 118 S. mit 3 Tafeln. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.

Widmann, J. V., Johannes Brahms in Erinnerungen. 3. Auflage. 180 S. 8°. Berlin, Gebrüder Paetel. 3 M., geb. in Leinwand 4 M.

Bazardjian, Raphael, Kritik über das Ibsensche Theater. Sophokles — Shakespeare — Ibsen. Kritik über: Ibsen als Prophet, von Eugen Heinrich Schmitt. 220 S. gr. 8°. Leipzig, Buchhandlung G. Fock. 5 M.

Berger, Alfred, Freiherr von, Meine Hamburgische Dramaturgie. VIII, 315 S. mit Bildnis. 8°. Wien, Ch. Reißer's Söhne. 5,50 M., geb. in Leinwand 7 M.

Biedermann, H. de, La mise en scène dans l'oeuvre de Richard Wagner. Revue Bleue XLVIII, 6 und 7.

Borée, Albert, Zur Entwicklung der Regie. Universum XXVI, 452 S.



Ellgner, Hans, Wird das heutige Theater seiner volkserzieherischen Aufgabe gerecht? 29 S. 8°. Duisburg, Dietrich & Hermann. 0,50 M.

Elster, A., Bilderrahmen und Bühnenrahmen. Kunstgewerbeblatt XXI, 111.

Frankenberg, Egbert von, Die geistigen Grundlagen der Theaterkunst. 118 S. 8°. Weimar, G. Kiepenheuer. 2,50 M.

Frisch, Efraim, Von der Kunst des Theaters. Ein Gespräch. 81 S. 8°. München, G. Müller. 2 M., geb. 3 M.

Geißler, Ewald, Rhetorik. Richtlinien für die Kunst des Sprechens. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen — 310.) IV, 140 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., gebunden in Leinwand 1,25 M. Dasselbe (neue Auflage). Ebenda.

Got, Edmond, Journal. 1822—1901. Publié par M. Got. Tome 2. 324 S. Paris, Plon-Nourrit et Cie. 3,50 Fr.

Groß, Edgard, Die ältere Romantik und das Theater. (Theatralische Forschungen. Herausgegeben von Berthold Litzmann — 22.) VIII, 119 S. gr. 8°. Hamburg, L. Voß. 4 M.

Haenel, Erich, Neue deutsche Bühnenkunst. Dekorative Kunst XVIII, 181.

Hagemann, Karl, Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Beiträge zur Ästhetik des Theaters. 2. Auflage. 245 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 3 M.

Jolles, André, Tanzstudien. Kunst und Künstler VIII, 4.

Kayßler, Friedrich, Schauspielernotizen. 1. Folge. 54 S. 8°. Berlin, E. Reiß. 1 M.

Kutscher, Arthur, Die Ausdruckskunst der Bühne, Grundriß und Bausteine zum neuen Theater. VII, 223 S. kl. 8°. Leipzig, F. Eckhardt. Geb. in Leinwand 2 M.

Matzdorf, Paul, Sind Jugend- und Volksbühnen Erziehungsstätten? Kunstwart XXIII, 23.

Neuendorff, B., Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares nach den Bühnenanweisungen. (Literarhistorische Forschungen. Herausgegeben von Joseph Schick und M. Freiherrn von Waldberg — 43.) VIII, 230 S. 8°. Berlin, E. Felber. Subskriptionspreis 4,50 M., Einzelpreis 5 M.

Scholz, Wilhelm von, Bild und Drama. Kunstwart XXIII, 7.

Schur, Ernst, Der moderne Tanz. Mit 16 Kunstblättern. VIII, 122 S. gr. 8°. München, G. Lammers. Kartoniert 6 M., Luxusausgabe 20 M.

Schur, Ernst, Bühne und Kunst. Dekorative Kunst XVIII, 10.

Storck, Karl, Die Rhythmik der Szene. Der Türmer XIII, 1.

Über Theatermalerei. (Aus: »Deutsche Malerzeitung Die Mappe«. Technische Flugblätter der Deutschen Malerzeitung Die Mappe — 13.) 23 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,50 M.

Tornius, Valerian, Das Freilichttheaterproblem. Münchener Allgemeine Zeitung CXIII, 27.

Wedekind, Frank, Schauspielkunst. Ein Glossarium. 52 S. 8°. München, G. Müller. 1 M.

Zink, Georg, Die Miniaturbühne. Der Türmer XII, 6.

4. Wortkunst.

Bab, Julius, Bernhard Shaw. 453 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin, S. Fischer, Verlag. 6 M., geb. 7 M.

Babillotte, Arthur, August Strindberg. Das hohe Lied seines Lebens. 134 S. Leipzig, Xenienverlag.

Bartels, Adolf, Deutsches Schrifttum. Betrachtungen und Bemerkungen. Jahrgang 1910. 4 Nummern. Bogen 5. S. 65—80. gr. 8°. Weimar, Selbstverlag. 1,20 M.

Bartels, Adolf, Die klassische Literaturperiode in ihrer nationalen Bedeutung. (Als Deutschland erwachte. Lebens- und Zeitbilder aus den Befreiungskriegen — 7.) 188 S. mit 11 Abbildungen. 8°. Hamburg, G. Schloeßmann. 0,75 M., geb. in Leinwand 1 M.

Benndorf, Friedrich Kurt, Alfred Mombert, der Dichter und Mystiker. VII, 144 S. gr. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 2 M.

Bettelheim, Anton, Balzac-Studien. Deutsche Rundschau XXXVII, 1.

Bingel, Hermann, Das Theatrum Europaeum, ein Beitrag zur Publizistik des 17. und 18. Jahrhunderts. Dissertation. 123 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering, 1909. 2,50 M.

Blaese, Berthold, Die Stimmungsszenen in Shakespeares Tragödien. Dissertation. 111 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. 2,50 M.

Böhtlingk, Arthur, Shakespeare und unsere Klassiker. 3. Band: Schiller und Shakespeare. XIX, 457 S. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 4 M., geb. 5 M.

Bradley, A. A., Oxford lectures on poetry. 406 S. 8°. London, Macmillan. 10 sh.

Breimeier, Heinrich, Eigenheiten des französischen Ausdrucks und ihre Übersetzung ins Deutsche. (Neusprachliche Abhandlungen aus den Gebieten der Phraseologie, Realien, Stilistik und Synonymik unter Berücksichtigung der Etymologie. Herausgegeben von Clemens Klöpper — 17.) VIII, 72 S. gr. 8°. Dresden, C. A. Koch. 1,60 M.

Bünnings, Emil, Die Frau im Drama Ibsens. 57 S. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 1 M.

Buchmann, Rudolf, Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Beiträge zu einer Motiv- und Stilparallele. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Herausgegeben von Oskar F. Walzel. Neue Folge — 6.) XVI, 236 S. 8°. Leipzig, H. Haessels Verlag. 4,60 M.

Cherbuliez, Viktor, Le roman français. VII. L'amant de la nature. Revue des deux mondes 1. IX.

Christaller, Erdmann Gottreich, Neue Ideen. 1. Sprechende Bücher. Eine literarische Erfindung. 45 S. mit Bildnis. 8°, Jugenheim, Sueviaverlag. 1,20 M.

Conrad, Georg Michael, Björnstjerne Björnson. (Wertung. Schriften des Werdandibundes. Im Auftrage des Bundes herausgegeben von Friedrich Seesselberg — 3.) 18 S. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 0,50 M.

Conrad, Georg Michael, Bismarck der Künstler. (Wertung. Schriften des Werdandibundes. Im Auftrage des Bundes herausgegeben von Friedrich Seesselberg — 1.) 27 S. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 0,50 M.

Dibelius, Wilhelm, Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. (Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herausgegeben von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt. Berlin, Mayer & Müller. 1. Band: XV, 406 S. 8 M. 2. (Schluß-)Band: XI, 472 S. 9 M.

Doell, Otto, Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama. 1880—1890. VIII, 185 S. gr. 8°. Halle, H. Gesenius. 3 M., geb. in Leinwand 4 M.

Draat, P. Fijn van, Rhythm in English prose. (Anglistische Forschungen. Herausgegeben von Johannes Hoops — 29.) VIII, 145 S. gr. 8°. Heidelberg, Karl Winter. 3,60 M.

Eccles, F. Y., After the Symbolists. The Dublin Review, Juli.

Eckertz, Erich, Nietzsche als Künstler. III, 236 S. 8°. München, C. H. Beck. Geb. in Leinwand 3,50 M.



Eloesser, Arthur, Aus Ibsens Werkstatt. Nord und Süd XXXIV, 7.

Faber, Hermann, Der dramatische Dichter und unsere Zeit. 63 S. kl. 8°. Leipzig, G. Wigand. 1 M.

Friedemann, Käte, Die Rolle des Erzählers in der Epik. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Herausgegeben von Oskar F. Walzel. Neue Folge — 7.) X, 246 S. 8°. Leipzig, H. Haessel. 4,60 M.

Gaehde, Christian, Kulturdichtung. Deutsche Monatshefte X, 2.

Gennep, A. van, Was ist Mythus? Internationale Wochenschrift IV, 37.

Göpfert, Ernst, Die Sprache des Humors bei Wilhelm Busch. Westermanns Monatshefte, September.

Grabowsky, Norbert, Bühnenstücke philosophischer Erkenntnis, ein Höherstreben über die Welt des bisherigen Klassischen hinaus, und die Bedeutung der neuen Bühnenstücke für den geistigen Fortschritt der Menschheit. 38 S. gr. 8°. Leipzig, M. Spohr. 0,50 M.

Günther, Kurt, Die Konzeption von Kleists Verlobung auf San Domingo. Eine literarische Analyse. Euphorion XVII, 1 und 2.

Harden, Max, Köpfe. 4. Auflage. VII, 465 S. mit Bildnis. 8°. Berlin, E. Reiß. 5 M., geb. 6,50 M.

Hauser, Otto, Weltgeschichte der Literatur. In 2 Bänden. 1. Band. Mit 31 Tafeln in Farbendruck, Holzschnitt und Kupferätzung. XII, 509 S. Lex. 8°. Leipzig, Bibliographisches Institut. Geb. in Leinwand 10 M.

Hemmer, Heinrich, Die Anfänge Ludwig Tiecks und seiner dämonisch-schauerlichen Dichtung. (Aus: »Acta Germanica«.) XIII, 212 S. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 6,50 M.

Henning, Hans, Friedrich Spielhagen. Mit 2 Porträts und 2 Handschriftproben. 248 S. 8°. Leipzig, L. Staackmann. 3,50 M., geb. in Leinwand 4,50 M.

Hevesi, Ludwig, Ludwig Speidel. Eine literarisch-biographische Würdigung. 77 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin, Meyer & Jessen. 1 M.

Holzer, G., Wer war Shakespeare? Ein Weckruf. 32 S. gr. 8°. Heidelberg, Weiß. 0,80 M.

Hübner, Friedrich, Paul Bourget als Psycholog. 83 S. gr. 8°. Dresden, Holze & Pahl. 1,20 M.

Jokuff, Ernst, Jens Peter Jacobsen. Lebensgeschichte und Werke. 67 S. kl. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1,20 M.

Jones, Ernest, The Oedipus-complex as an explanation of Hamlets mystery. A study in motive. The American Journal of Psychology XXI, 1.

Kloß, Erich, Wagner und Hebbel. Der Türmer XIII, 1.

Koeppel, Emil, Deutsche Strömungen in der englischen Literatur. Kaiser-Geburtstags-Rede. 26 S. gr. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 1,20 M.

Kullmann, Paul, Gefühlsbetonung in der deutschen Schriftsprache. Die Umschau XIV, 8.

Kullmann, Paul, Statistische Untersuchungen zur Sprechpsychologie. Zeitschrift für Psychologie LIV, 4 und 5.

Kuntze, Friedrich, Die Wahrheit der Dichtung. Kunstwart XXIII, 22.

Lissauer, Ernst, Zur Technik der Erfindung in den Gedichten K. F. Meyers. Deutsche Monatshefte X, 7.

Lissauer, Ernst, Über die Lyrik Gottfried Kellers. Deutsche Monatshefte X, 1.

Lublinsky, Samuel, Der Kampf um Hebbel. Deutsche Monatshefte X, 2.

Masing, Woldemar, Sprachliche Musik in Goethes Lyrik. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Heraus-

gegeben von Alois Brandl, Ernst Martin, Erich Schmidt — 108.) 79 S. gr. 8°. Straßburg, K. J. Trübner. 2 M.

Meszlény, Richard, Friedrich Hebbels Genoveva. Eine Monographie. (Hebbel-Forschungen. Herausgegeben von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann — 4) 175 S. 8°. Berlin-Zehlendorf, B. Behrs Verlag. 3 M., geb. 4 M.

Meyer, Richard M., Parodiestudien. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIV, 6.

Morburger, Karl, Knut Hamsun. Eine literarische und psychologische Studie. (Porträt Hamsuns nach einem Ölgemälde von Henrik Lund.) 121 S. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 2 M., geb. 3 M.

Nidden, Ezard, Von gewichtloser Prosa. Kunstwart XXIII, 24.

Rahner, Richard, »Ophelia« in Shakespeares Hamlet. Eine psychologisch-psychiatrische Studie. 30 S. 8°. Leipzig, Xenienverlag 1 M.

Schlüchterer, Heinrich, Der Typus der Naiven im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Theatergeschichte. (Literarhistorische Forschungen. Herausgegeben von Joseph Schick und M. Freiherrn von Waldberg — 42.) VII, 125 S. 8°. Berlin, E. Felber. Subskriptionspreis 2,60 M., Einzelpreis 3 M.

Schönemann, Fr., Zum historischen Drama. Der Türmer XII, 5.

Scholz, Wilhelm von, Sagen. Kunstwart XXIII, 12.

Schultze, Ernst, Kriminalliteratur. Kunstwart XXIII, 21.

Sciava, K., Ettori e Polidamanti. Studio di letteratura epica. Revista d'Italia 13. VIII.

Speidel, Ludwig, Persönlichkeiten. Biographisch-literarische Essays. Schriften. 1. Band. XXIII, 381 S. mit Bildnis. 8°. Berlin, Meyer & Jessen. 4 M., geb. 5 M.

Steinert, Walter, Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung. (Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Herausgegeben von Berthold Litzmann — 7.) VII, 241 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 6 M., Vorzugspreis für Mitglieder 4,80 M.

Tumparoff, Nicola, Goethe und die Legende. (Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie, veröffentlicht von Emil Ebering. XLI. Germanische Abteilung, Nr. 28.) 215 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. 5,50 M.

Verral, A. W., The prose of W. Scott. The Quarterly Review Nr. 424, Juli.

Wagner, Franz, Rainer Maria Rilke. Versuch zu einer Einführung in sein Werk. Herausgegeben vom akademisch-literarischen Verein Berlin. 32 S. 8°. Berlin-Wilmersdorf, A. R. Meyer. 0,60 M.

Waldberg, Max Freiherr von, Studien und Quellen zur Geschichte des Romans. I. Zur Entwicklungsgeschichte der »schönen Seele« bei den spanischen Mystikern. (Literarhistorische Forschungen. Herausgegeben von Joseph Schick und Max Freiherrn von Waldberg — 41.) VII, 116 S. 8°. Berlin, E. Felber. Subskriptionspreis 2,20 M., Einzelpreis 2,50 M.

Walzel, Oskar F., Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Studie. (Aus: »Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur«.) 70 S. Lex. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 2 M.

Ward, F. W. Orde, Poetry and truth. The Westminster Review 174, 3.

Warren, T. X., Essays of poets of poetry ancient and modern. 336 S. 8°. London, Murray. 10,6 sh.

Weinel, Heinrich, Die Gleichnisse Jesu. Zugleich eine Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen — 46.) 3. verbesserte Auflage. VI, 136 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.

Weygandt, Wilhelm, Abnorme Charaktere in der dramatischen Literatur. Shake-



speare — Goethe — Ibsen — Gerhart Hauptmann. 172 S. 8°. Hamburg, L. Voß. 2,50 M.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, Einleitung in die griechische Tragödie. (2. unveränderter Abdruck aus der 1. Auflage von Euripides' Herakles I. Kapitel I—IV.) X, 258 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 6 M., geb. 7,50 M.

Witkop, Philipp, Die neuere deutsche Lyrik. 1. Band. Von Friedrich von Spee bis Hölderlin. 366 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 5 M., geb. in Leinwand 6 M.

Wolff, M. J., Literarische Verschollenheit. Der Türmer XIII, 1.

Wütschke, H., Hebbel-Bibliographie. Ein Versuch. (Veröffentlichungen der deutschen bibliographischen Gesellschaft — 6.) V, 163 S. 8°. Berlin, B. Behrs Verlag. 8 M.

Zweig, Stefan, Emile Verhaeren. 219 S. 8°. Leipzig, Inselverlag. 3,50 M., geb. in Leinwand 4,75 M., in Leder 7 M. Mit Verhaerens Dramen und ausgewählten Gedichten zusammen 10 M., geb. in Leinwand 14 M., in Leder 20 M.

5. Raumkunst.

Cohn-Wiener, Ernst, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. 1. Band. Vom Altertum bis zur Gotik. 2. Band. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen — 317 und 318.) III, 128 S. mit 57 Abbildungen und II, 104 S. mit 31 Abbildungen. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.

Everth, Erich, Vom Gesetz in der Kunst. Die Gegenwart XXXIX, 15.

Grässel, Hans, Vom Standort und vom Verwenden. Kunstwart XXIII, 20.

Lux, Joseph August, Bildwerke in der Kleinbürgerwohnung. Westfälisches Kunstblatt III, 7.

Michel, Wilhelm, Vom Genusse bildender Kunst. Westfälisches Kunstblatt III, 8.

Poppenberg, Felix, Von schleswig-holsteinischer Art und Kunst. Der Türmer XII, 4.

Raff, Helene, Bildende Künstler als Schriftsteller. Münchner Allgemeine Zeitung 113, 31.

Rethel, Alfred, Vier Briefe. Kunst und Künstler VIII, 8.

Schäfer, Karl, Von deutscher Kunst. Gesammelte Aufsätze und nachgelassene Schriften. XVIII, 477 S. mit 139 Abbildungen, 3 Bildnissen und 9 Tafeln. Lex. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. 12 M., geb. 13,50 M.

Scheffer, Thassilo von, Die Stätte des Kunstwerks. Kunstwart XXIII, 10.

Seligmann, A. F., Kunst und Künstler von gestern und heute. Gesammelte Aufsätze. VIII, 273 S. gr. 8°. Wien, C. Konegen. 6 M., geb. 7,50 M.

Steinmüller, Paul, Über Gehalt und Form in der Kunst der Gegenwart. Münchner Allgemeine Zeitung 113, 25.

Ahrens, Ludwig, Das deutsche Dorf. Ein Vortrag zu einer Lichtbilderserie. (Handreichungen für Volks- und Familienabende. Herausgegeben im Auftrage des deutschen Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatspflege — 5.) 40 S. 8°. Berlin, Deutsche Landbuchhandlung. 1 M.

Avenarius, Ferdinand, Hausfarbenakkorde in Landschaft und Stadt. Kunstwart XXIII, 14.

Behrendt, Walter Kurt, Die Zukunft des Miethauses. Dekorative Kunst 18, S. 249.

Berg, Baurat, Groß-Berlin. Gesichtspunkte für die Beurteilung des Wettbewerbs Groß-Berlin und seine Bedeutung für die Entwicklung des modernen Städtebaues

überhaupt. (Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur — 63.) 13 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,15 M.

Berlepsch-Valendos, H. E., Kleinwohnhäuser. Dekorative Kunst 18, S. 81.

Boehn, Max von, Toledo. (Stätten der Kultur. Eine Sammlung künstlerisch ausgestatteter Städtemonographien. Herausgegeben von Georg Biermann — 24.) VIII, 184 S. mit 44 Abbildungen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 3 M., geb. 4 M., in Leder 5 M.

Bröcker, Paul, Das neuzeitliche Kaufmannshaus in Hamburg. Münchner Allgemeine Zeitung 113, 28.

Dammann, Walter H., Die deutsche Dorfkirche. (Kunst und Kultur. Einzelarbeiten zur Einführung in das Verständnis unserer Zeit. Herausgegeben von W. von Öttingen — 7.) 84 S. mit 7 Abbildungen und 3 Tafeln. kl. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. Kart. 1,60 M.

Genzmer, Felix, Die Ausstattung von Straßen und Plätzen. (Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau an der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin. Herausgegeben von den Leitern des Seminars für Städtebau Joseph Brix und Felix Genzmer. III. Vortragszyklus. III. Band. 3. Heft.) 59 S. mit 69 Abbildungen und 1 Tafel. Lex. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. 4 M.

Hartel, A., Altäre und Kanzeln. Eine Sammlung von Aufnahmen aus den berühmtesten Kirchen des Mittelalters und der Neuzeit. (Aus: »Architektonische Details«.) 3. Auflage. 30 Lichtdrucktafeln mit III S. Text. 49 × 34,5 cm. Berlin, Ornamentverlag. In Halbleinwandmappe 32 M.

Hocheder, Karl, Gesichtssinn und baukünstlerisches Schaffen. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. IV, 2.

Lemaire, R., La logique du style gothique. Revue Néoscolastique, Mai.

Lubecki, C., Critique du néogothique. Bericht über den III. internationalen Kongreß für Philosophie. Heidelberg, Karl Winter, 1909.

Lux, Joseph August, Vorstadtromantik. Der Türmer XII, 1.

Müller, A., Hinter der Straße. Kunstwart XXIII, 22.

Muthesius, Hermann, Städtebau. Kunst und Künstler VIII, 11.

Precht, Franz, Grundzüge der Bauentwicklung der Haustypen im Abendland. 131 S. 8°. Eßlingen, P. Neff. 3 M.

Rodin, Auguste, Der Abend der Kathedralen. Kunstwart XXIII, 23.

Schur, Ernst, Das deutsche Miethaus. Münchner Allgemeine Zeitung 12. IV.

Schuré, Edouard, L'âme des cathédrales. Revue Bleue XLVIII, 1.

Schwerdtfeger, Robert, Moderne Industriebauten. Deutsche Monatshefte X, 3.

Westheim, Paul, Probleme des Städtebaus. Deutsche Kunst und Dekoration XXVI, 309.

Breuer, Robert, Das kunstgewerbliche Problem. Nord und Süd XXXIV, 5.

Bruck-Auffenberg, Natalie, Dalmatien und seine Volkskunst. Muster und Kunsttechniken aus altem Volks- und Kirchengebrauch. Spitzen, Stickarbeit, Teppichweberei, Schmuck, Trachten und Gebrauchsgegenstände der Dalmatiner. In 5 Heften. 1. Heft. 10 zum Teil farbige Tafeln mit 8 S. illustrierendem Text. 36 × 29 cm. Wien, A. Schroll & Co. 6 M.

Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910. Vom Reichskommissar autorisierte Ausgabe. 128 S. Abbildungen und 11 farbige Tafeln mit VIII, 6 S. Text. Lex. 8°. Stuttgart, J. Hoffmann. 4 M., geb. 5 M.

Dreger, Moritz, Entwicklungsgeschichte der Spitze. Mit besonderer Rücksicht auf

die Spitzensammlung des Kaiserlich-Königlich Osterreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. 2., umgearbeitete und vermehrte Auflage. Text- und Tafelbild. XI, 161 S. mit 63 Abbildungen im Text und auf Tafeln und 100 Lichtdrucktafeln mit IV S. Text. Lex. 8°. Wien, A. Schroll & Co. In Halbleinwandmappe 26 M.

Dreßler, Willy O., Kunstgewerbe oder angewandte Kunst in Beziehung zur künstlerischen Kultur. Nach einem Vortrag. 31 S. mit Titelbild. 8°. Rostock, Stiller. 0,50 M.

Füsser, F. X., Kunst und Heim. Eine Anleitung zur Pflege des Sinnes für bildende und angewandte Kunst und zur Ausstattung der Wohnung. (Einband: Pflege des Kunstsinnes, Wohnungseinrichtung. Zimmerschmuck.) Mit 8 Bildern nach Schongauer, Dürer, Rethel, Schwind, Richter, Führich, Thoma und M. Schiestl, 10 Entwürfen von Max Heidrich und 16 Zeichnungen vom Verfasser. (Wort und Bild — 2 und 3.) 136 S. 16°. München-Gladbach, Volksvereinsverlag. Geb. 0,80 M.

Lux, Joseph August, Ingenieurästhetik. IV, 56 S. mit 16 Tafeln. 8°. München, G. Lammers. 2,60 M., geb. 3,60 M.

Lux, Joseph August, Die Kunst im eigenen Heim. Ratgeber für die Ausstattung der Mietwohnung. Reclams Universalbibliothek — 5156. 103 S. mit 2 Abbildungen. Geb. in Leinwand 0,60 M.

Messe, Die Leipziger. Rundschau des modernen Kunstgewerbes. 6. Heft. Michaelismesse 1910. 76 S. mit Abbildungen und 2 farbigen Tafeln. 35 × 25,5 cm. Leipzig-Stötteritz, Moderner Kunstverlag. Trenkler & Co. 2 M.

Michel, Wilhelm, Wandlungen der Farbe im Kunstgewerbe. Dekorative Kunst XVIII, 282.

Muthesius, Hermann, Das deutsche Kunstgewerbe in Brüssel. Kunst und Künstler VIII, 12.

Olbertz, J., Die moderne Binderei in ihrem ganzen Umfange. 6. Auflage von Ed. Brinckmeier: Die Kunst des Bukett- und Kranzbindens. Vollständig neubearbeitet. 192 S. mit 107 Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, H. Voigt. Geb. in Leinwand 3 M.

Pechmann, Günther von, Die Brauchbarkeit künstlerischer Entwürfe für die Industrie. Dekorative Kunst XVIII, 471.

Poppenberg, Felix, Das lebendige Kleid. 146 S. mit 10 Tafeln. 8°. Berlin-Westend, E. Reiß. 3,50 M., geb. 4,50 M.

Pudor, Heinrich, Deutsche Qualitätsarbeit. Richtlinien für eine neue Entwicklung der deutschen Industrie. III, 66 S. 8°. Gautzsch bei Leipzig, Felix Dietrich. 1,50 M.

Rosenberg, A., Geschichte des Kostüms. I. Band. 10. und 11. Lieferung. Berlin, Wasmuth. Je 6 M., große Ausgabe je 10 M.

Schmidkunz, Hans, Innenkunst und Graphik. Kunstgewerbeblatt XXI, 132.

Vetter, Max, Der Sockel. Seine Form und Entwicklung in der griechischen und hellenistisch-römischen Architektur und Dekoration von den ältesten Zeiten bis zur Verschüttung Pompejis. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes — 75.) 88 S. mit 8 Tafeln. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 5 M.

Warlich, Hermann, Schaufensterkunst. Dekorative Kunst XVIII, 433.

Widmer, Karl, Das naturalistische Ornament. Kunstgewerbeblatt XXI, 183.

Aus englischen Gartenstädten. Beobachtungen und Ergebnisse einer sozialen Studienreise. Veröffentlicht und herausgegeben von der deutschen Gartenstadt-Gesellschaft. Buchschmuck von H. Vogeler-Worpswede. 192 S. mit Abbil-



dungen. Lex. 8°. Berlin-Rehefelde, Berlin-Grunewald, Renaissanceverlag. Geb. in Halbleinwand 10 M.

Engelhardt, Walter Freiherr von, Kultur und Natur in der Gartenkunst. (Kunst und Kultur. Einzelarbeiten zur Einführung in das Verständnis unserer Zeit. Herausgegeben von W. von Öttingen — 6.) 99 S. kl. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. Kart. 1,60 M.

Gothein, Maria, Der Garten im alten Griechenland. Die Umschau XIV, 8.

Grässel, Hans, Über Friedhofanlagen und Grabdenkmale. (60. Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur.) 29 S. mit 54 Abbildungen. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 1 M.

Kampffmeyer, Hans, Die Gartenstadtbewegung (illustriert). Westermanns Monatshefte, Mai.

Koch, Hugo, Sächsische Gartenkunst. XVI, 407 S. mit 300 Abbildungen im Text und auf 13 Tafeln. gr. 8°. Berlin, Deutsche Bauzeitung. 13,50 M., geb. 15 M.

Maaß, Harry, Zwischen Straßenzaun und Baulinie. Vorgartenstudien. VIII, 100 S. mit 45 Abbildungen. Frankfurt a. O., Trowitzsch & Sohn. 3,50 M.

Migge, Geberecht, Max Läuger und seine Gärten. Dekorative Kunst XIII, 4.

6. Bildkunst.

Ackermann, Denkmalfragen. Kunstwart XXIII, 12.

Babitt, Irving, The new Laokoon. An essay on the confusion of the arts. XIII, 258 S. London, Constable & Co. Ltd. Geb. 5 sh.

Becher, E., Über umkehrbare Zeichnungen. Archiv für die gesamte Psychologie XVI, 3—4.

Bender, Ewald, Neuere Schweizerkunst in Deutschland. Westermanns Monatshefte LIV, 5.

Beth, Igb., Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Landschaftsdarstellung. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte — 130.) Mit 112 Abbildungen (auf 30 Tafeln) von Baumtypen. XI, 177 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 12 M.

Boer, T. J. de, Über umkehrbare Zeichnungen. Archiv für die gesamte Psychologie XVIII, 1—2.

Dresdner, Albert, Der Maler der Frühromantik. Preußische Jahrbücher CXXXIX, 1.

Emmerich, G. H., Die künstlerische Photographie und ihr gegenwärtiger Stand in Deutschland. Universum XXVI, S. 377.

Escherich, Mela, Das Kind in der Kunst. 117 S. mit 56 Abbildungen auf 32 Tafeln. 8°. Stuttgart, Franckh. 2 M., geb. 3 M.

Everth, Erich, Vom Bildformat. Die Gegenwart XXXIX, 5.

Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Herausgegeben von der Generalverwaltung. Das Kaiser-Friedrich-Museum. Amtliche Ausgabe. V, 519 S. mit 300 Abbildungen und 2 Grundrissen. kl. 8°. Berlin, J. Bard. Geb. in Pappband 3 M., in Leinwand 3,50 M.

Goncourt, Edmond und Jules de, Stecher und Maler des 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von Paul Prina. III, 347 S. mit 24 Tafeln. gr. 8°. Leipzig, J. Zeitler. 9 M., geb. 10 M.

Graef, Botho, Hodlers und Hofmanns Wandbilder in der Universität Jena. 39 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 0,80 M.

Grappe, Georges, Die Künstler vom Montmartre. Mit 31 Mattkunstdruckbildern,

20 Reproduktionen in Tondruck, 1 Vierfarbendrucktafel und 1 Gravüre. 60 S. 38 × 29,5 cm. Berlin, Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur. 5 M.

Gronau, Georg, Meisterstücke der Bildhauerkunst. 120 ausgewählte Musterbeispiele. 2 Bändchen. 1. Von den ältesten Zeiten bis zu Michelangelo. 2. Von Michelangelo bis heute. Je 64 S. mit Abbildungen. 16°. Berlin, W. Weicher, 1909. Je 0,80 M.

Gruppenbildnisse. (Das Bildnis. Ein Museum für den Porträtphotographen. Herausgegeben von F. Matthies-Masuren — 2.) 33 × 25,5 cm. 12 Tafeln und Text II und S. 13—22 mit Abbildungen. Halle, W. Knapp.

Haendcke, Berthold, Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst seit 19 Jahrhunderten. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Untersuchung. 296 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 6 M.

Hecht, Arthur Rudolf, Moderne kirchliche Kunst in Österreich-Ungarn. Gesammelt und herausgegeben. 1. Malerei, figurale. 2. Altäre, Tischlerarbeiten, figurale Plastik, Metallgeräte etc. Je 15 Lichtdrucktafeln. 41 × 31,5 cm. Wien, A. Schroll & Go. Je 10 M.

Heinemann, Margret, Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot. (Arbeiten aus dem Akademischen Kunstmuseum zu Bonn — 2.) 105 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Bonn, F. Cohen. 4 M.

Helßig, Rudolf, Max Klingers Aulabild. 22 S. gr. 8°. Leipzig, J. Wörner. 0,80 M.

Hildebrand, Adolf, Zum Problem der Form. Süddeutsche Monatshefte, März.

Hoeber, Fritz, Die Proportionalität der griechischen Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration XIII, 7.

Holmes, C. J., Notes on the science of picture-making. 342 S. 8°. London, Chatto. 7,6 sh.

Jäkel, Martin, Zur Komposition des Hans Memling. Ein Ergänzungskapitel zu Lessings Laokoon. Dissertation. 95 S. mit 1 Grundriß und 1 Tafel. gr. 8°. Leipzig, Dieterich. 2 M.

Jantzen, Hans, Das niederländische Architekturbild. IX, 188 S. mit 65 Tafeln und Titelbild. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 12 M., geb. 14 M., in Halb. franz 16 M.

Justi, Ludwig, Die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts. (Geschichte der Kunst. Dargestellt an ihren Meisterwerken in Tafeln und begleitendem Text. Herausgegeben von Ludwig Just.) VIII, 144 S. mit 192 Tafeln. Lex. 8°. Berlin, Fischer & Franke. In Mappe 12 M., geb. in Leinwand 16 M., in Halbfranz 18 M.

Kaemmerer, Paul, Tschudis Eingriffe in 2 Bilder des Rubens. Eine Kritik. 46 S. mit 6 Abbildungen auf 4 Tafeln. Lex. 8°. München, E. Reinhardt. 1,50 M.

August Kalkmanns nachgelassenes Werk. Herausgegeben von Hermann Voß. XV, 286 S. gr. 8°. Berlin, K. Curtius. 10 M.

Kurth, Julius, Suzuki Harunobi. (Klassische Illustratoren. Herausgegeben von Kurt Bertels — 7.) 123 S. mit 53 (einfarbigen) Abbildungen nach japanischen Originalen. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. Geb. in Halbleinwand 4 M.

Langen, Gustav, Christliche Kunst. Kunstwart XXIII, 15 und 17.

Lautner, Max, Rembrandt. Ein historisches Problem. 109 S. mit 6 Tafeln. gr. 8°. Berlin, Hermann Walther. 1,50 M.

Levenstein, A., Arbeiterdilettantenkunst. Kunstwart XXIII, 12.

Lux, Joseph August, Die Kunst des Amateurphotographen. (Kunst und Kultur. Einzelarbeiten zur Einführung in das Verständnis unserer Zeit. Herausgegeben von W. von Öttingen — 8.) 57 S. mit 10 Textfiguren und 9 Tafeln (nach der

Bildniskunst des Reichsritters O. von Peteani). kl. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. Kart. 1,60 M.

Lux, Joseph August, Die Grenzen zwischen Photographie und Malerei. Der Türmer XII, 2.

Mayer, Adolf, Gedanken über Landschaftsmalerei. Neue Heidelberger Jahrbücher XVI, 182.

Meyerheim, Paul, Lenbach-Erinnerungen. Münchner Allgemeine Zeitung CXIII, 32 und 33.

Michel, Wilhelm, Das Elend der Illustration. Deutsche Kunst und Dekoration XXVI, 286.

Michel, Wilhelm, Bravour. Deutsche Kunst und Dekoration XIII, 7.

Monnier, Philippe, Giovanni Segantini d'après ses écrits. Bibliothèque Universelle et Revue Suisse LIX, 177, September.

Münsterberg, Oskar, Chinesische Kunstgeschichte. 1. Band: Vorbuddhistische Zeit. — Die hohe Kunst: Malerei und Bildhauerei. XV, 350 S. mit 321 Abbildungen und 15 farbigen Tafeln. Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff. 20 M., geb. 23 M.

Osborn, Max, Moderne Zeichenkunst. Nord und Süd XXXIV, 8.

Pallat, Ludwig, Eine Theorie der Flächenkunst. Kunst und Künstler VIII, 6.

Peltzer, Alfred, Über die Porträtmalerei. (Führer zur Kunst. Herausgegeben von Hermann Popp — 18.) 48 S. mit 1 Bildnis. 8°. Eßlingen, P. Neff. 1 M.

Pfälzer, K., Denkmal und Brunnen. Deutsche Monatshefte X, 4.

Piper, Reinhard, Das Tier in der Kunst. 196 S. mit 130 Abbildungen. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 1,80 M., geb. 2,80 M.

Probst, Hans, Die Madonna Sixtina. Ein Beitrag zur Lösung einer alten Streitfrage. 43 S. mit 5 Abbildungen und Titelbild. 8°. Bamberg, C. C. Buchners Verlag. 1,50 M.

Rodin, Auguste, Die Venus von Milo. Leipziger illustrierte Zeitung, 10. III.

Gespräche mit Rodin. Kunst für Alle XXVI, 2.

Roeßler, Arthur, Wie ich zu Whistler kam. Die Erinnerung eines deutschen Malers, mitgeteilt von A. R. Kunst für Alle XXVI, 1.

Schaller, Hans Otto, Figurenbild und Landschaft. Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei. VII, 138 S. 8°. Stuttgart, L. Schaller. Geb. 4 M.

Scheffler, Karl, Qualität. Kunst und Künstler VIII, 5.

Schmarsow, August, Frederico Baroccis Zeichnungen. Eine kritische Studie. II. Die Zeichnungen in den übrigen Sammlungen Italiens. (Abhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse. 28. Band. 3.) 46 S. mit 1 Abbildung und 12 Lichtdrucktafeln. Lex. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 3 M.

Schumacher, Fritz, Aus Dürers Werkstatt. Kunstwart XXIII, 9.

Sternberg, Wilhelm, Die Küche in der klassischen Malerei. Eine kunstgeschichtliche und literarhistorische Studie. Für Mediziner und Nichtmediziner. VIII, 148 S. mit 30 Abbildungen. Lex. 8°. Stuttgart, F. Enke. 7 M.

Storck, Karl, Alpenbilder. Der Türmer XIII, 1.

Utitz, Emil, Das Persönliche im Kunstwerk. Deutsche Kunst und Dekoration XIII, 8.

Voll, Karl, Vergleichende Gemäldestudien. Neue Folge. Mit 32 Bildertafeln. 194 S. Lex. 8°. München, G. Müller. 7,50 M., geb. 9 M.

Wachtler, Dr. Hans, Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführung in die griechische Plastik. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen —

272.) VI, 122 S. mit 8 Tafeln und 32 Abbildungen. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.

Waetzold, Wilhelm, Die mimische Symmetrie des Gesichts. Nord und Süd XXXIV, 9.

Webern, Ernst von, Das Frauenbildnis im 18. Jahrhundert (illustriert). Westermanns Monatshefte, Oktober.

Weisbach, Werner, Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. In 2 Bänden. I. Band XV, 259 S. mit 94 Abbildungen, 6 farbigen Tafeln und 7 Kupferätzungen. Lex. 8°. Berlin, G. Grothe. 15 M., geb. 17,50 M.

Westheim, Paul, Deutsche Plakatkunst. Deutsche Kunst und Dekoration XIII, 9.

Wolfskehl, Karl, Über Zeichnungen als Ausdruck der Zeit. Dekorative Kunst XVIII, 297.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Alméras, Henri de, Écrivains et Critiques. La Revue XXI, 18.

Alt, Theodor, Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen und der Zeitgeschmack. Anhang: Die Ästhetik Albrecht Dürers. 119 S. gr. 8°. Mannheim, F. Nemnich. 3 M.

Arréat, L., Esthétique et sociologie. Revue philosophique XXXIV, 4.

Avenarius, Ferdinand, Tageskritik. Kunstwart XXIII, 7.

Avenarius, Ferdinand, Vorkämpferwerke und Begleiterwerke. Kunstwart XXIII, 24.

Avenarius, Ferdinand, Über Ausdruckskultur. Unsere Arbeit fürs Ganze. (Flugschrift des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur — 67.) 16 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,15 M.

Balfour, A. J., Questionings on Criticism and Beauty. 8°. London, Clarendon Press, 1909. 2 sh.

Beaulieu, H. von, Goethekultur und Goethemode. Kunstwart XXIII, 18.

Bertholet, Alfred, Ästhetische und christliche Lebensauffassung. III, 55 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 1 M.

Biermann, Georg, Die Kunst der Mode. Universum XXVI, 150.

Biese, Alfred, Lebensbejahung in neuer deutscher Dichtung. Konservative Monatsschrift LXVII, 12.

Bignone, E., Sören Kierkegaard. La filosofia dello stadio estetico. Cronache letterarie, 26. VI.

Bonus, Arthur, Zum Thema: Protestantismus und Kunst. Kunstwart XXIII, 12.

Bredt, E. W., Sittliche oder unsittliche Kunst? Eine historische Revision. 2. Auflage. VIII, 129 S. mit 60 Abbildungen. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 1,80 M. kart. 2,80 M.

Buschmann, Johannes, Eine Umfrage in Sachen des Geschmacks. Kunstwart XXIII, 17.

Chrosciel, Die Pflege bildender Kunst in der Lehrerbildungsanstalt mit besonderer Berücksichtigung des Zeichenunterrichts. Die Volksschule, 1909, Nr. 17.

Elvesser, Arthur, Vom Autor und Leser. Nord und Süd XXXIV, 1.

Elster-Jena, A., Nützlicher und schädlicher Luxus. Kunstwart XXIII, 10.

Eulenberg, Herbert, Schattenbilder. Eine Fibel für Kulturbedürftige in Deutschland. XXIV, 315 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. 4 M., geb. 5 M.

Falkenberg, Heinrich, Mehr Literaturpflege! Eine Antwort auf die Frage: Wie kommen wir aus dem Literaturelend? 57 S. gr. 8°. Bonn, C. Georgi. 0,75 M.

Froberger, Joseph, Weltanschauung und Literatur. Friedliche Gedanken zum

katholischen Literaturstreit. 2. unveränderte Auflage. 156 S. gr. 8°. Trier, Paulinus-Druckerei. 1 50 M.

Geiger, Ludwig, Die deutsche Literatur und die Juden. X, 304 S. gr. 8°. Berlin, G. Reimer. 6 M., geb. 7 M.

Gizewsky, Paul, Der Kunstunterricht im Deutschen. Verhandlungen der 41. Hauptversammlung des Vereins für wissenschaftliche Pädagogik. V, S. 37. Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVII, 5.

Groos, Karl, Der Lebenswert des Spiels. Vortrag. 31 S. 8°. Jena, G. Fischer. 0,60 M.

Graberg, E., Pflege des kunstsinnigen Taktgefühls. Zeitschrift für experimentelle Pädagogik XI, 1.

Grützmacher, Georg, Der moderne Roman im Lichte der christlichen Weltanschauung. Konservative Monatsschrift LXVII, 12.

Haendcke, Berthold, Kunsterziehung und Museen. Der Türmer XIII, 1.

Handl, Willi, Idealisten. Österreichische Rundschau XXIV, 6.

Hatvany, Ludwig, Ich und die Bücher. Selbstvorwürfe des Kritikers. 127 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. 2,50 M., geb. 3,50 M.

Haym, K., Was ist von Sprachreinheit und Sprachreinigung zu halten? 45 S. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 1 M.

Hennig, R., Zur Psychologie der Mode. Die Umschau XIV, 7.

Hoche, Paul, Sinnenpflege als Innenbildung. Kunstwart XXIII, 23.

Hofmann, Albert von, Schick und Eleganz. Kunstwart XXIII, 14.

Jaffé, Ernst, Die Selbsteinschätzung des Künstlers. Dekorative Kunst XVIII, 504.

Jaskowski, Friedrich, Was ist Moral? Ein Versuch über Sklavenmoral und Herrenmoral und aller Moral tiefere Wurzel im Geiste eines künstlerischen Idealismus. 35 S. 8°. Bühl, Konkordia 1909. 0,80 M.

Johnston, The dramatic element in the Upanishads. Monist 2.

Karrenberg, K., Der Mensch als Zeichenobjekt. Ein Versuch zur Lösung der Frage: Kann der Mensch Gegenstand des Zeichenunterrichts in der Volksschule sein? Pädagogische Monographien, herausgegeben von E. Meumann — 7.) IV, 74 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, O. Nemnich. 3,80 M., geb. 5,30 M.

Kaßner, Rudolf, Der Dilettantismus. (Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien. Herausgegeben von Martin Buber — 34.) 69 S. 8°. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt. 1,50 M., geb. in Leinwand 2 M.

Kliche, Fr., Religion und Kunst. 69 S. Kassel, E. Röttger. Geb. 0,80 M.

Knötel, Paul, Kunst und Heimat. Ein Wegweiser zur Kunst. IX, 218 S. mit 83 Abbildungen. 8°. Kattowitz, Gebrüder Böhm. Geb. in Leinwand 5 M.

Kralik, Richard von, Ein Jahr katholischer Literaturbewegung. Denkschrift. VIII, 240 S. gr. 8°. Regensburg, J. Habbel. 2,40 M.

Kreller, Rupert, Künstler oder Elementarlehrer. Kritische Studie. VII, 118 S. 8°. München, Gabelsbergerstraße 59, F. Stein, 1909. 1,50 M.

Kunzfeld, Alois, Über den gegenwärtigen Stand der Kunsterziehungsfrage. Fortsetzung. Zeitschrift für Kinderforschung XV, 3.

La Farge, J., The higher life in Art. London, Fisher Union, 1909, 8,6 sh.

Lange, Edgar, Aus dem Notizbuch eines Immoralisten. (Umschlag: Leben, Religion, Moral, Kunst, Weib, Geschlechtsliebe.) 48 S. 8°. Berlin, Priber & Lammers, 1909. 0,80 M.

L'Honet, A., Bauerntum und Parthenon. Ein soziologischer Vergleich. 20 S. 8°. Hannover, E. Geibel. 0,60 M.

Ludwig, Walter W., Künstlerleben und Lebenskunst. Gedanken und Sprüche, ge-

sammelt von Ludwig. V, 116 S. kl. 8°. Leipzig, F. Eckardt. Geb. in Leinwand 2,50 M.

Mayer, Adolf, Kunst und Sittlichkeit. Der Geisterkampf der Gegenwart, 5.

Mayer, Adolf, Kunstgeschmack. Neue Heidelberger Jahrbücher XVI, 257.

Natali, G., Storicismo ed esteticismo. Rivista di Filosofia I, 5.

Pattison Muir, M. M., The influence of science on literature. The Oxford and Cambridge Review, 11.

Pfeneberger, Joseph, Kralik oder Mut? Ein Wort zum katholischen Literaturstreit der Gegenwart. (Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Gegründet von Paul Haffner, Johannes Janssen und E. Th. Thissen. 29. Band. 5 und 6.) 56 S. gr. 8°. Hamm, Breer & Thiemann. 0,50 M.

Pierret, E., Vers la lumière et la beauté. Essai d'esthétique sociale. VIII, 320 S. 16°. Paris, La Renaissance française.

Popp, F., Warum fordern wir künstlerische Anschauungsbilder für den Religionsunterricht? Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVII, 8.

Reichhold, Karl, Schule und Museum. 14 S. mit 37 Tafeln. 8°. München, M. Kellerer. 1,20 M.

Reiff, Paul, Praktische Kunsterziehung. Neue Bahnen im Aufsatzunterricht. 160 Schüleraufsätze, von den Schülern selbst ausgearbeitet, nebst einer methodischen Abhandlung über den Aufsatzunterricht. Mit Buchschmuck von Fr. Lang. 3. Auflage. X, 148 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Geb. in Leinwand 2 M.

Rein, W., Kunst, Politik, Pädagogik. Gesammelte Aufsätze. I. Band. Kunst. IV, 144 S. kl. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 1,20 M.

Richter, G. M., Tendenzen des Kunsthandels. Kunstwart XXIII, 15.

Rüttgers, Severin, Über die literarische Erziehung als ein Problem der Arbeitsschule. Ein Beitrag zur Reform des Sprachunterrichts und der Lesebücher für die deutsche Jugend. X, 156 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1,80 M., geb. in Leinwand 2,20 M.

Schaukal, Richard, Vom Geschmack. Zeitgemäße Laienpredigten über das Thema Kultur. XII, 192 S. 8°. München, G. Müller. 4 M., geb. 5 M.

Dasselbe. 2. verbesserte Auflage. (XII, 177 S.) 8°. Ebenda. 4 M., geb. 5 M.

Schaukal, Richard, Vom unsichtbaren Königreich. Versuche (1896—1909). VIII, 229 S. 8°. München, G. Müller. 4 M., geb. 5 M.

Schmidkunz, Hans, Förderung der christlichen Kunst. Religion und Geisteskultur III, 4.

Schmidt, Alfred M., Kunsterziehung und Gedichtbehandlung im Unterrichte. II. Band. Interpretationen der im Bereich der Volksschule liegenden Gedichte nebst Lehrbeispielen. 1. Hälfte. Frühling. Ostern. Mai. Pfingsten. Sommer. Stille. Tagesläufe. Wandern. VII, 222 S. Lex. 8°. Leipzig, J. Klinkhardt. 3,60 M., geb. in Leinwand 4,20 M.

Schur, Ernst, Die Frau als Käuferin. Zeitschrift für bildende Kunst XLV, 12.

Steinacker, Karl, Künstler und Laien. Der Türmer XIII, 4.

Steinhausen, W., Christentum, Religion und Kunst. Das Bild Christi in der bildenden Kunst. 2 Vorträge. 36 S. mit Titelbild. gr. 8°. Basel, Basler Missionsbuchhandlung. 1 M.

Storck, Karl, Kirchliche und christliche Kunst. Der Türmer XII, 2.

Struck, Die Ethik und Ästhetik in der Zahnheilkunde. 23 S. 8°. Berlin, Berlinische Verlagsanstalt, 1909. 0,75 M.

Tillig, Peter, Über Wesen und Wert der Kritik. 72 S. Osterwieck am Harz, Verlag von A. W. Zickfeldt. Geh. 1,50 M.

Treu, Reinhold, Der Dichter in Deutschland. Deutsche Monatshefte X, 1.

Tschuppik, K., Vom Klubsessel. Kunstwart XXIII, 12.

Utitz, Emil, Die Kunst auf dem Lande. Österreichische Rundschau XXIV, 6.

van de Velde, Henry, Kunst und Industrie. Süddeutsche Monatshefte, Juni.

Weyrich, Edgar, Anschaulicher Geschichtsunterricht. Straße und Museum, Sprache und Alltag als Geschichtsquelle. Eine Handzeichnung zur Belebung und Veranschaulichung des geschichtlichen Lehrstoffes. XXXV, 405 S. mit 56 Abbildungen. gr. 8°. Wien, A. Pichlers We. & Sohn. 7 M.

Widmer, Hermann, Wie werde ich Kunstgewerbler? Wie verwerte ich mein Zeichentalent? Ein Ratgeber für junge Leute und deren Eltern. Nebst einem Anhang: Wie kommt der Laie zum Verständnis des Kunstgewerbes? 63 S. 8°. Berlin, G, Siemens. 1 M.

Wygodzinski, Vally, Im Kampf um die Kunst. XIII, 199 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. 3,50 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Der Brenner. Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur. Herausgegeben von Ludwig von Ficker. Verantwortlich: Ludwig von Ficker. 1. Jahrg. Juni 1910 bis Mai 1911. 24 Hefte. 1. und 2. Heft. 24 S. 8°. Innsbruck, Erlerstraße 3, Brennerverlag. Vierteljährlich 2 M., einzelne Hefte 0,35 M.

Die Bücherschau. Schriftleiter: Fritz Worm. 1. Jahrgang. Juni 1910 bis Mai 1911. 6 Hefte. 1. Heft 25 S. gr. 8°. Düsseldorf, E. Ohle. 2 M., einzelne Hefte 0,50 M.

Internationale philosophisch-soziologische Literaturzeitung. Herausgeber u. Redakteur: August Hettler. 1. Band, Nummer 1. 16 S. gr. 8°. Halle a. S., Friesenstraße 21, A. Hettler, 1909. 0,50 M.

Deutsche Monatshefte. 10. Jahrgang der Rheinlande. Herausgeber und verantwortlich: Wilhelm Schäfer. 12 Hefte. 1. Heft 40 S. mit Abbildungen und 5 (einfarbigen) Tafeln. Lex. 8°. Düsseldorf, Verlag der »Rheinlande«. 12 M., einzelne Hefte 2 M.

Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste. Herausgeber und Schriftleiter: Herwarth Walden. 1. Jahrgang März 1910 bis Februar 1911. 52 Nummern. Nummer 1 und 2 je 8 S. 39 × 29 cm. Berlin-Halensee, Verlag »Der Sturm«. 7 M., vierteljährlich 2 M., einzelne Nummern 0,10 M.

Münchener Woche für Theater, Musik und Kunst. Redakteur H. Dimmler. 1. Jahrgang April bis Dezember 1910. 39 Nummern. Nummer 1 8 S. mit Abbildungen. 30,5 × 22,5 cm. München, V. Höfling. Vierteljährlich 1,80 M., einzelne Nummern 0,20 M.

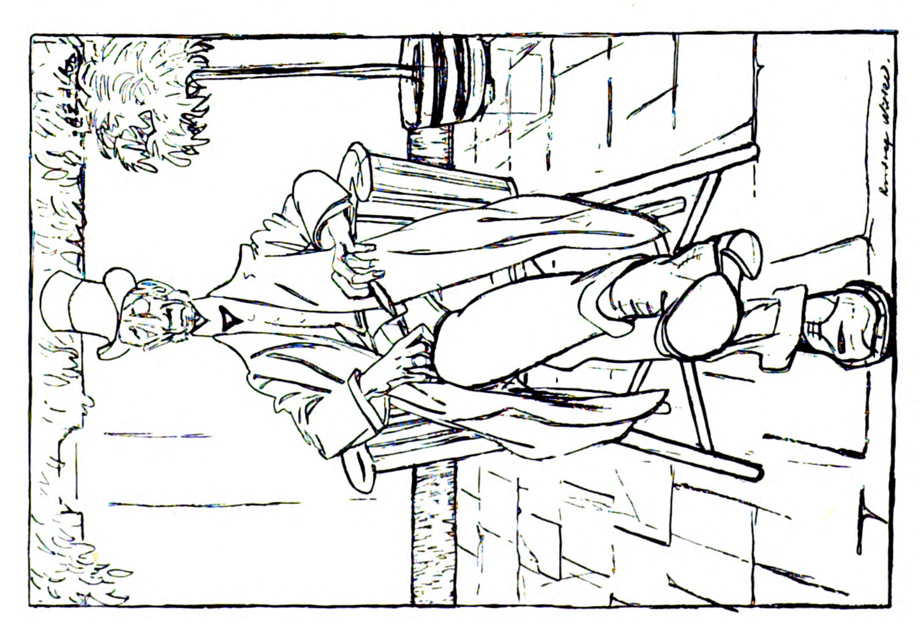
Der Zwiebelfisch. Eine kleine Zeitschrift für Geschmack in Büchern und anderen Dingen. Herausgeber und Redakteur: Hans von Weber. 2. Jahrgang. Juni 1910 bis Mai 1911. 6 Hefte. 1. Heft 36 S. 8°. München, Hyperionverlag. 3 M., einzelne Hefte 0,60 M.

Vorderseite der Amphora des Exekias (Ende des VI. Jh. v. Chr.) im Vatikan.
(Achill und Aias auf Vorposten beim Würfelspiel.) Vgl. »Das Museum« VII 89.





Jan Vermeer, Gemälde in Windsor.
Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.



Rudolf Wilke, Zeichnung.
(Simplicissimus 1910 Nr. 9.)



V.

Schinkels Fragmente zur Ästhetik.

Von

Hans Reichel [1]).

Einleitung.

1. Man hat Karl Friedrich Schinkel als den Hellenisten unter den deutschen Baukünstlern bezeichnet. In der Tat: wie auf Goethes nachitalienischen Dichtungen, auf Carstens und Prellers Zeichnungen, auf Thorwaldsens und Tiecks Marmorgestalten, so liegt auch auf Schinkels Bauwerken ein Strahl griechischer Sonne. Zutreffend sagt Dohme in seinem verständnisvollen Aufsatz über Schinkel (Leipzig 1886, S. 7): »Wo im modernen Leben das, was dem Griechentum naives Empfinden war, uns heute als bewußt empfundener sittlicher Drang entgegentritt, stark genug, um das ganze Dasein zu erfüllen; wo diese Anschauungsweise zugleich mit reichen Gaben des Talentes verbunden ist, die sich ganz dem Dienste des hohen Zieles widmen: da können wir unsere Bewunderung, unsere Sympathie nicht versagen. Das ist es, was immer wieder die eingehende Beschäftigung mit Schinkel zum erhebenden Genusse macht.«

Wenn freilich heutzutage über Schinkel gesprochen wird, so geschieht es meist in einem überaus vornehmen Tone. Man glaubt dem ganzen Umfange der Bedeutung Schinkels gerecht werden zu können, wenn man ihn als einen korrekten Klassizisten bezeichnet, womit man im Grunde nichts anderes angedeutet haben will als einen überwundenen Standpunkt. Andere wieder reden noch bedeutend hochtönender, indem sie Schinkel als bloßen Kopisten, als sklavischen Nachbeter überlieferter Formen hinzustellen pflegen.

---

[1]) Die Abfassung dieses Aufsatzes liegt um etwa 10 Jahre zurück. Anlage und Durchführung entsprechen nicht mehr allenthalben den Anschauungen des Verfassers. Immerhin meint Verfasser, es dürfe die bei Aufsuchung und Zusammenfassung des Materials aufgewendete Arbeit nicht völlig verloren gehen, und er veröffentlicht hiermit die Arbeit als eine Stoffzusammenstellung in der Hoffnung, daß die künftige Forschung sie als eine erste Orientierung werde nutzen können.

Eine solche Beurteilung ist oberflächlich und ungerecht. Was unsere deutschen Hellenisten beseelte, ist nicht der Trieb des Altertumsforschers gewesen, nicht der Wunsch, ein einst Gewesenes urbildgetreu zu rekonstruieren. Was sie erstrebt haben, war nicht eine Wiederaufrichtung der griechischen Kunst unter Hintansetzung der heimischen Kunstideale. Was sie wollten, war vielmehr eine Neubelebung der deutschen Kunst durch die Befruchtung mit hellenischer Schönheit.

Dies eben ist das Große auch an Schinkel, daß er bei all seiner hohen Liebe für das Griechentum doch im Grunde seines Gemütes ein Deutscher war und blieb; daß die Krone seines Schaffens aus den Perlen sich zusammensetzt, die das deutsche Meer an den Strand warf, damit griechische Sonne sie beleuchte. Es gilt insofern von Schinkel ebendasselbe, was man so oft von Goethe gesagt hat und wohl noch oft wird sagen müssen. Zwischen diesen beiden Künstlern besteht tiefe Verwandtschaft. In feinsinniger Weise hat Herman Grimm das Berliner Alte Museum als Schinkels Iphigenie bezeichnet (Schinkel als Architekt der Stadt Berlin, S. 10); und es ist sicherlich mehr als bloßer Zufall, daß Schinkels Berliner Schauspielhaus mit einem gerade von Goethe eigens verfaßten Prolog eröffnet worden ist.

Dies mußte vorausgeschickt werden. Denn so wenig Schinkels Kunst, so wenig ist auch seine Ästhetik eine bloße Wiederaufwärmung der griechischen.

2. Schinkel ist einer der vielseitigsten und fruchtbarsten Künstler, die unser Volk besessen. Eminent umfassend ist zunächst seine praktische Tätigkeit als Architekt und Staatsbaubeamter gewesen. Schinkel, — nicht Schlüter, den man öfters so genannt hat — ist recht eigentlich der Architekt der Stadt Berlin. Wer einen überwältigenden Eindruck von der Schaffenskraft und Vielseitigkeit dieses Mannes erlangen will, braucht nur etwa von der Berliner Schloßbrücke aus eine kurze Umschau zu halten. Hier das imposante Alte Museum mit seinen schlankaufstrebenden jonischen Säulen, dort die Hauptwache mit ihrer fast düsteren dorischen Fassade, weiterhin die schlichte, nur mit Feilnerschen Fayencen geschmückte Bauakademie, seitlich darüber hinaus die gekappten gotischen Türme der Werderschen Kirche — alle diese Bauwerke Schinkels sind von Einem Standort aus zu erblicken. Auch das Neue Museum und die Schloßkuppel, Werke von Schülern Schinkels, weisen den Geist des Meisters auf. Auf einen so engen Raum zusammengedrängt, welche Fülle von Gestaltungen, welcher Reichtum an schöpferischen Ideen!

Wollten wir aber selbst alle nach Schinkels Entwürfen ausgeführten Bauwerke in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, so würden wir

damit der Beweglichkeit und Schaffenskraft dieses reichen Geistes bei weitem nicht gerecht. Die Lauheit und Schlaffheit seiner Zeit, der beständige Geldmangel des Staates hemmte und lähmte Schinkel überall [1]). So ist denn die große Mehrzahl der Schinkelschen Entwürfe nicht zur Ausführung gediehen. Wer Schinkels baukünstlerische Tätigkeit überschauen will, darf sich daher nicht auf die Betrachtung seiner durchgeführten Bauten beschränken: er muß auch das Schinkelmuseum in Charlottenburg besuchen.

Ein Gang durch dieses Museum sowie durch die Königliche Nationalgalerie zu Berlin wird uns weiterhin davon überzeugen, daß auch als Zeichner und Maler Schinkel eine mannigfache und emsige Tätigkeit entfaltet hat. Die Biographen Schinkels wissen uns selbst eine hohe musikalische Begabung Schinkels zu rühmen.

Alle diese vielgestaltige und reiche Wirksamkeit genügte jedoch Schinkel noch immer nicht. Der ihm innewohnende hohe Reichtum an Gedanken und Entwürfen trieb ihn noch weiter: er griff zur Feder. Freilich, auch die literarischen Arbeiten Schinkels, insbesondere sein groß angelegtes Lehrbuch der Architektur, sind, und zwar mehr noch als alles andere, aphoristisch geblieben und in dieser Gestalt im Nachlasse vorgefunden worden. Alfred Freiherrn von Wolzogen gebührt das Verdienst, diese verstreuten Fragmente zur Ästhetik samt den Reisetagebüchern und Briefen des Künstlers gesammelt und herausgegeben zu haben (Aus Schinkels Nachlaß, 4 Bände, Berlin, Decker 1862 ff.) Wir finden sie daselbst vornehmlich im 2. Bande, S. 205—213, im 3. Bande, S. 345—378 (im folgenden zitiert: II, 205 usw.) [2]).

Schinkel hat mit der ihm eigenen Bescheidenheit sich als einen Mann bezeichnet, der »weder auf das Talent des Schriftstellers noch auf dasjenige des Philosophen Anspruch machen könne« (III, 384). Diese Selbsteinschätzung des geist- und kenntnisreichen Mannes ist gar zu bescheiden. Im folgenden wird versucht werden, Schinkels Gedanken über Kunst und Kunstwerke nach Tunlichkeit sachlich zusammenzuordnen und hierdurch den Beweis zu erbringen, daß vielmehr Dohme recht hat, wenn er sagt: Schinkel habe die klassizistische

---

[1]) Sehr bezeichnend ist in dieser Beziehung ein Gespräch, welches der Bildhauer Gottfried Schadow eines Tages mit König Friedrich Wilhelm III. von Preußen gehabt hat. Er berichtet selbst darüber in seinem interessanten Buch über »Kunstwerke und Kunstansichten«. Es handelte sich um die Aufführung eines neuen Bauwerkes. Schadow sagte: »Majestät, das muß an Schinkel übertragen werden.« Worauf der König erwiderte: »Dem muß man einen Zaum anlegen.«

[2]) Das bedeutende Buch fehlt leider noch immer selbst in öffentlichen Bibliotheken ersten Ranges. Dem Verfasser ist es in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums zugänglich gewesen.



Periode der deutschen bildenden Kunst, mindestens der Baukunst, »zur höchsten Entwicklung geführt, sowohl in bezug auf die künstlerischen Leistungen selbst, als auch auf die kunstphilosophische Anschauung, welche den Werken zugrunde liegt« (S. 15).

3. Die Mißlichkeit und Unfruchtbarkeit bloßen Theoretisierens und Vernünftelns über Kunstdinge hat niemand schärfer erkannt als der Künstler Schinkel. Der bloße Ästhetiker und Kunsthistoriker ist ihm ein berufener Kunstkritiker nicht: »Da Kunst überhaupt nichts ist, wenn sie nicht neu ist, d. h. praktisch darauf ausgeht, den sittlichen Fortschritt der Menschen zu fördern, und dafür immer neue Wendungen erfindet, so sieht man schon, daß aus dem Vorhandenen eine höhere Kritik nie vollständig erwachsen kann und deshalb Kunstgelehrte, die nicht zugleich praktische Künstler sind, allemal von der höchsten Kritik und deshalb von der höchsten Einsicht in die Kunst entfernt sind. Wer auf sie allein etwas hält, ist ein Dummkopf in der Kunst. Denn nur durch das Schöpferische, welches auf das Praktische geht, zugleich aber das höhere Bedürfnis befriedigt, wird die wahre Kritik herbeigeführt. Da dies aber ein Mehr in der Welt ist und vorher nie da war, so verlieren die bloßen Gelehrten ihren Standpunkt und wissen durchaus nicht, was sie damit anfangen sollen, verwerfen das Neue, bloß weil sie es in ihre Ordnungen nicht unterbringen können. Glückliche Phantasie hilft ihnen aus: aber wie selten ist diese da. Vorurteilsfreiheit, Unbefangenheit und gänzliches Entbehren des Egoismus sind gleichfalls glückliche Eigenschaften« (III, 345/46).

Selbst da, wo der Künstler wirklich des Scharfsinnes benötigt und ihm daher eine vorherige Ausbildung dieser Eigenschaft zugemutet werden muß, wird dennoch, so meint Schinkel, dieser Scharfsinn mehr »Scharfsinnsgefühl« als »Begriffsscharfsinn« sein müssen (III, 350). Es leuchtet also ein, daß ein bloßes Vernünfteln an der Hand von Begriffen niemals Künstler zu erziehen imstande ist. Ein Lehrbuch über bildende Kunst muß daher nicht Begriffe, sondern Anschauungen wecken. Durch Begriffe erzieht man Denker und Gelehrte, Künstler aber allein durch Anschauungen (s. unten). »Auf dem Wege des Räsonnements ist für bildende Kunst sehr wenig zu leisten. Ich habe daher den Weg der Anschauung ... als notwendig erachtet« (III, 385).

Wie kein Kritiker ohne schöpferische Begabung, so kann aber auch anderseits kein schöpferischer Künstler ohne Kritik etwas Großes leisten. »In der Kunst muß ... in der Darstellung die Kritik heraustreten, die dem schöpferischen Geiste notwendig beiwohnen muß« (III, 345).

Selten haben sich bei einem Künstler Produktivität und Kritik so harmonisch ergänzt, wie bei Schinkel.

Erster Abschnitt. Das Naturschöne.

1. Alle Kunst hat nach Schinkel die Natur zum äußeren Vorwurf, zum Gegenstande. Der Mensch hat, wie überhaupt, so auch in seiner kunstschöpferischen Tätigkeit »den Beruf, die Natur weiter zu bilden nach der Konsequenz ihrer Gesetze mit Bewußtsein und ohne Willkür« (III, 358). »Die unendliche Natur bleibt immer die unendliche Aufgabe für die Erkenntnis des menschlichen Geistes. Das Bestreben, Neues mit geistigem Auge zu sehen und in seinem innersten Wesen zu erfassen, ist Vorarbeit für Wissenschaft und Kunst und deren Hauptgrundlage« (III, 367).

Die schöne Kunst speziell ist die Wiedergabe des Naturschönen. Die Natur selbst ist schön: »Die Schönheit liegt in dem Unbewußten, Reinen der Natur« (III, 363). Ja, die Schönheit ist eine notwendige Uroffenbarung der Natur selbst: »Die Schönheit der Form ist die innere, sichtbar gewordene Vernunft der Natur« (III, 364). Irrig wäre es, die Schönheit für ein an sich Seiendes anzusehen: »Die Schönheit ist nicht allein vorhanden, sondern nur an den Gegenständen. Sie kann also auch nicht allein dargestellt werden, sondern nur an den Gegenständen« (III, 350).

2. Objektiv betrachtet, liegt hiernach die Wurzel alles Schönen in der Natur. Aber diese objektive Betrachtung ist durch eine subjektive zu ergänzen. Es wäre verfehlt, wollte man dem (schönen) Objekte selbst die Qualität der Schönheit beilegen. Das Schöne ist nicht real, sondern ideal: »Das Schöne liegt in der Vorstellung und wird lediglich in derselben erst zum Schönen. Daß man es in den Dingen außerhalb zu finden glaubt, liegt darin, daß gewisse Gegenstände so allgemeine Wirksamkeit haben, um auch bei dem rohesten Menschen Vorstellungen vom Schönen zu erzeugen, oder vielmehr die Seele in diejenige Tätigkeit zu versetzen, deren Bewußtsein das Gefühl des Schönen erzeugt« (III, 348). So gelangen wir denn, wenn wir die subjektive Seite des Schönheitsempfindens vornehmlich ins Auge fassen, zu folgender Ätiologie des Schönen: »Das Schöne ist ... erzeugt durch das Behagen an eigener Tätigkeit in harmonisch-sittlichem Gefühl der Weltanschauung und in dem Gefühl des Göttlichen in der Welt« (III, 348).

3. Nunmehr können wir, sowohl die objektive Seite (die Natur) als auch die subjektive Seite (menschliche Psyche) berücksichtigend, das Schöne wie folgt entwickeln: Die Natur liefert die Schönheit nur der Anlage nach; zum wirklichen Schönen wird aber das objektiv



Gegebene erst durch Eintauchung in das Seelenleben eines empfänglichen Menschen, insbesondere durch die Mitwirkung der Phantasie. Die äußere Natur liefert nur »den Stoff für das Schöne; die Phantasie spielt daran und wird durch die ursprünglichen Reize in natürlichen Grenzen gehalten, kehrt sich ins Innere des Gegenstandes und seiner Natur, und daraus entsteht das Schöne« (III, 364).

Wir sind hier auf eine der schwierigsten Fragen der Ästhetik gestoßen: auf die Frage nach der Objektivität oder bloßen Subjektivität des Schönen. Schinkel, auf den Kant gewirkt hat, geht bei ihrer Beantwortung, wie wir sehen, einen Mittelweg.

4. Übertragen wir mittels unserer Phantasie menschliche Zustände und Empfindungen in die bewußtlose Natur hinein, so entsteht die Natursymbolik. »Es liegt eine eigentümliche Symbolik in der Natur, die einen Reiz unmittelbar am Gegenstande hervorbringt. Diese ist nur aus dem moralischen Standpunkte zu erklären, indem alles sich auf die Eigenschaften des Gemütes unmittelbar beziehen läßt und man auf die Gegenstände außerhalb der menschlichen Gattung ... gewissermaßen die Eigenschaften, Bewegungen, Regungen, Lebensweisen des Gemütes überträgt und wiederum von ihnen innerlich angeregt wird wie von Menschen« (III, 351). Vermöge dieser eigentümlichen Beziehung und Rückbeziehung erzeugt etwa ein schattender Baum in uns die Vorstellung einer Mutter, die ihre Kinder schirmt, ein Fels im Meer aber erinnert uns an einen Helden, der dem Sturme der Zeit trotzt (vgl. III, 351). »Eine Blattform ist spitzig, stachelicht, beunruhigend, während die andere weich, schmiegsam und mild. Der Charakter der Tiere wird völlig aus dem menschlichen gebildet, und in dieser Beziehung ergötzen und reizen ihre Gestalten; unendlich sind diese Beziehungen und in ihren schönsten Fällen in Worte nicht zu fassen« (III, 351).

5. Wichtiger noch als der Begriff des Symbolischen ist für die Ästhetik der Begriff des Typischen im Gegensatze zu demjenigen des Individuellen. Auch dieser Begriff hat seine Wurzel im beziehenden Denken. Der Gegensatz des Allgemeinen und Besonderen wird ja nicht uns von den Dingen, sondern den Dingen von uns zugebracht.

Doch auf die erkenntnistheoretische Bedeutung dieser Begriffe kommt es hier nicht an. Es interessiert uns hier lediglich ihre Beziehung zur Ästhetik. Diese aber ist bedeutsam. Denn auf dem Unterschiede des Typischen und Individuellen beruht, in Schinkels Terminologie zu reden, der Gegensatz zwischen Monumentalkunst und Genrekunst. Schinkel wirft alsbald die Frage auf: Welches ist das Wert- und Rangverhältnis dieser beiden Kunstarten zueinander? und

antwortet auf sie was folgt: »Die Wahrheit kann im Individuellen und im Gattungsartigen heraustreten: im letzteren aber in höherer und ausgeprägterer Art...« (III, 352). Es ist darum, wie unten zu zeigen, das Generelle in höherem Sinn ein Gegenstand der Kunst als das Individuelle. Wir betrachten demnach vornehmlich das Gattungsartige in seiner Bedeutung für die Kunst.

Das Gattungsartige, Typische hat seinem Wesen nach etwas vergleichsweise Einfaches, Großliniges, von den Schlacken der Sinnlichkeit Reines. Dasjenige aber, was diese Eigenschaften in besonderem Maße besitzt, nennen wir erhaben. Als das erhabenste Naturphänomen erscheint sonach der gestirnte Himmel: »Das Firmament ist von den Naturgegenständen das (sic) erhabenste, weil die rein sinnlichen Einflüsse darauf am geringsten sind. Es steht in seinem Urtypus vor uns; keine oder sehr geringe Einwirkung von Heterogenem wird von uns darin wahrgenommen... nicht so die Gegenstände auf der Erde« (III, 365). Das Kriterium des Erhabenen liegt also für Schinkel in der Reinheit des Typus, in der Unvermischtheit mit Andersartigem, Fremdem, mit anderen Worten: in der Klarheit der Abspiegelung großer kosmischer Gesetze. Es ist also weder der Gedanke der Größe, noch derjenige der Macht, wie bei Kant und Schiller, der bei Schinkel das Spezifische des Erhabenen ausmacht.

Dasjenige Gefühl, mit dem wir dem Erhabenen begegnen, ist Achtung, wohingegen das Schöne uns Liebe abnötigt. Achtung birgt Scheu, Liebe schließt Vertraulichkeit in sich. Da nun erhaben nur ist, was typisch ist, so wird nur das Typische, dies aber stets, uns Achtung abzwingen.

Hiernach ist der landläufige Ausdruck »Liebe zur Natur« zu korrigieren. Das, was wir Liebe zur Natur nennen, ist, da das mit diesem Ausdruck bezeichnete Gefühl sich auch auf das Erhabene in der Natur erstreckt, ein aus Vertraulichkeit (Liebe) und Achtung gemischtes Gefühl (III, 366).

Den extremen Gegensatz zum Typischen und Erhabenen bildet das Zufällige, welches bis zum Bizarren und Karikaturhaften ausarten kann, und dann häßlich wird. Darüber erst weiterhin. Wenn Schinkel von »Charakter«, »charaktervoll« spricht, so meint er übrigens nicht das Individuell-Charakteristische, sondern das, was die übliche Terminologie als das »Typische« zu bezeichnen pflegt.

6. Der tiefgreifendste Gegensatz, der für uns Menschen durch die ganze Natur geht, ist derjenige der außermenschlichen und der menschlichen Natur. Dieser Gegensatz beeinflußt auch unser ästhetisches Empfinden in hohem Grade und wird, wie für alles menschliche Tun und Denken, so auch für das künstlerische Schaffen von maßgebender

Wichtigkeit. Auch die Kunst wird die gewaltige Kluft zwischen Mensch und Nichtmensch niemals völlig überbrücken können. Auch unser künstlerisches Empfinden mutet die außermenschliche Natur immer ein wenig fremd an. Dieses Umstandes hat insbesondere der Landschaftsmaler eingedenk zu sein. »Reine Landschaften lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück; die antiken Statuen allein befriedigen ganz. Ohne Landschaften wird aber die neue Kunst . . . nicht sein können: es werde aber versucht, den Charakter eines Landes durch Figur und Landschaft in gegenseitiger Verschmelzung recht konzis auszudrücken« (III, 366). »Landschaftliche Aussichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt. Der Überblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig . . . Noch hat er die Empfindung des Unheimlichen« (III, 367). Überall, also auch in seinem Schönheitsbedürfnis, sucht der Mensch den Menschen. Darum ist der eigentlichste und wichtigste Vorwurf der bildenden Kunst stets der menschliche Körper. »Alle Beispiele in der Geschichte bestätigen, daß in jeder Epoche höherer Bildung die Figur des Menschen, und zwar die in sich selbst bedeutsame, der Hauptgegenstand der schönen Kunst war. In allen Epochen halber Bildung ist die Figur vernachlässigt oder verzerrt. An ihre Stelle treten steife, mumienartige, unbeseelte Gestalten mit Symbolen schon vorgebildeter typischer Begriffe, oder Ornamente voll Ungeschmack, oft nur Schrift, wie bei den Mauren, wo jede anschauliche Kunst fehlt . . .« (III, 350).

Noch höher aber als das Physische, selbst als der menschliche Leib, steht das Sittliche. Dieses ist das eigentlich Schönste in der Natur und das eigentlich höchste Objekt für die Kunst. »Das sittliche Prinzip in der Natur ist die Bezüglichkeit derselben auf einen Menschen und seine sittlichen Verhältnisse, oder der Mensch in seinem sittlichen Verhältnis zur Natur, oder die Beziehung des sittlichen Menschen zum sittlichen Menschen: das werden immer die schönsten Aufgaben der Kunst sein« (III, 367).

Hier ist nun von vornherein ein Irrtum abzuschneiden, dem so viele Rationalisten zum Opfer gefallen sind. Es wäre grundverkehrt, als das Spezifisch-Schöne am Menschen seine Vernünftigkeit anzusehen. Das Intelligente, Verständigbewußte erhöht die Schönheit nicht; ja, es hebt sie schließlich geradezu auf. Nicht der überkomplizierte Kulturmensch, sondern der schlichtlinige Naturmensch der primitiven Urzeit, der naiven Kindheit ist der maßgebende Kanon für Schönheit und Kunst. »Die einfachste Tätigkeit des Menschen im goldenen Zeitalter

wie beim Kinde ist die bewußtlose, wo die Sache nur um ihrer selbst willen getan wird, keine Beziehungen, Verstandeskombinationen gebraucht« (III, 364). Mit einem Worte: alles Schöne ist kindlich. Gerade hierin beruht der ästhetische und künstlerische Wert der antiken Mythologie. »Die alten Götter waren kräftige Kinder, in denen eigentümliche Naturen unbewußt, unbeschränkt frei heraustreten, und deshalb ist alles an ihnen schön« (III, 363).

Zweiter Abschnitt. Das Kunstwerk.

I. Stoff des Kunstwerkes.

Auf der Grundlage des Naturschönen baut sich das Kunstschöne auf. Ehe jedoch das schöne Kunstwerk zustande kommt, muß das natürliche Material verschiedenen Sichtungs- und Läuterungsprozessen unterworfen werden.

1. Alle Kunst ist Darstellung der Natur (siehe III, 358). Sie hat dies mit der Wissenschaft gemeinsam. Andererseits steht sie aber zu der Wissenschaft in ausgesprochenem, nicht zu verwischendem Gegensatze. »Die verschiedenen mechanischen, chemischen, organischen Kräfte der Natur stehen nicht nur unter sich, sondern auch mit den selbsttätigen Kräften, die das Reich der Freiheit konstituieren, in der innigsten Verbindung und bilden insofern das All. Von diesem All wohnt jedem Menschen ohne Ausnahme eine mehr oder weniger helle Ahnung bei. Das durch diese Ahnung geweckte Bedürfnis, den Zusammenhang einer gegebenen Anzahl von Erscheinungen zu erforschen, hat die Wissenschaft hervorgebracht, das durch ebendieselbe geweckte Bedürfnis, eine möglichst große Anzahl von Beziehungen im Zusammenhange anzuschauen, die Kunst. Die Bestimmung der Kunst ist also eine solche Darstellung ihres Gegenstandes, welche möglichst viel Beziehungen desselben anschaulich macht« (II, 207). »Zwei verschiedene Richtungen der geistigen Kraft gibt es, um die Natur unter menschliche Herrschaft zu bringen: einmal durch Sehen, einmal durch Tun. Das erste geschieht nach und nach durch Schlußfolgern — der Weg der Wissenschaft —, das andere, wenn das Leben der Natur in seinem höchsten und vollendeten Dasein in Einem Schlage aufgefaßt wird — durch die Kunst, die in ihrer Vollendung auch nicht anders als schön sein kann. Sie wird ebenso wie ihre Produkte in Einem Schlage konzipiert und auch von dem Beschauer mit Einem Schlage empfunden« (III, 358). Der Wissenschaft also eignet das begriffliche (diskursive) Denken, der Kunst hingegen die Anschauung, die Totalintuition. Demzufolge ist die wissenschaftliche

Darstellung der objektiven Welt (wozu auch die menschliche gehört) eine begriffsmäßige, die künstlerische dagegen eine anschauliche Darstellung. Über die wissenschaftliche Behandlung des Stoffes entscheidet Reflexion, Räsonnement, über die künstlerische dagegen unmittelbarer Gefühlseindruck. »Der erste Eindruck, den ein Individuum (menschliches oder aus der anderen Natur) auf einen reinen, unbefangenen Sinn macht, gibt gewöhnlich dasjenige her, was die schöne Kunst brauchen kann oder nicht...« (III, 357). Verwickelte Geisteszustände und Reflexionssituationen mögen für die Wissenschaft brauchbar sein: für die Kunst sind sie es im allgemeinen nicht (III, 357). »Eilt die Phantasie mit den Erweiterungen des Verstandes ..., so findet sie keine Grenzen; denn sie eilt ihrer Natur nach immer zuvor: sie geht weiter, als der Gegenstand, der ihr vorliegt, nach den Verstandesgesetzen eigentlich zuläßt. Dies wird aber immer eintreten, wenn man einen komplizierten Gegenstand des Verstandes, ein überall Zweck und Absicht durch Raffinement Erstrebendes zum schönen Kunstwerk erheben will und also Phantasie hinzuzutun wagt« (III, 364). »Sobald das Vernünftige und Verständige sehr speziell ausgebildet ist, wird es ebensowenig Gegenstand der schönen Kunst, als die Maschine sich zu schöner Architektur erheben kann« (III, 364). »Nur vernünftige, menschliche, aber unbewußte Natur paßt für die schöne Kunst. Das Bewußte, die Handlung nach Grundsätzen und Zwecken ist für die Geschichte. Deshalb möchten die Fabel, die Mythologie, das Leben der Kinder, das Idyllische für die schöne Kunst so vorteilhaft sein, seltener das Historische, am wenigsten das Neuere. Dieses muß wenigstens immer in einer idealen Weise aufgenommen werden, damit es nicht Genrekunst wird« (III, 363, vgl. III, 352). Schinkel wird nicht müde, den gleichen Gedanken zu wiederholen. Erwähnt sei noch die schöne bildliche Wendung, die er ihm in folgenden Worten gibt: »Nur die Blüte ist für die schöne Kunst« (III, 364): — Wurzel, Stengel und Frucht dagegen mögen der Wissenschaft und der Technik überlassen bleiben.

Was Malerei und Bildnerei anlangt, so stellt sich der Wiedergabe raffinierter Verstandesvorgänge noch ein rein äußerliches Hindernis entgegen. Vorgänge und Zustände dieser Art projizieren sich gar nicht derart in die äußere Erscheinung, daß sie im Bildwerke wiedergegeben werden könnten. Es versagen demnach von vornherein die Mittel der Darstellung. Schinkel sagt: »Alles Verständige und Bewußte geht nur im Inneren vor und hat keinen entschiedenen und charakteristisch individuellen Ausdruck der äußeren Form. Für diese Zustände gibt es bloß sehr generellen Ausdruck« (III, 363). Andererseits können die aufgestellten Sätze über die Nichtdarstellbarkeit des Verständigen, Be-

rechneten, Erwogenen angesichts der Architektur und noch mehr der Dichtkunst nicht in ihrer vollen Strenge aufrecht erhalten werden. Darum fährt Schinkel in unmittelbarer Fortsetzung des soeben gegebenen Zitates fort: »Nur in der Architektur tritt das Verständige, Bewußte nach außen heraus. Sie soll bei jedem dargestellten Teile seinen Nutzen, Zweck usw. erkennen lassen, und diese Vernunftgründe stellen zusammen ein harmonisches Ganzes dar. Aber für die Kunst, welche in der Zeit fortschreitet: die dramatische und Dichtkunst überhaupt, sind auch diese Zustände behandelbar« (III, 363).

2. Alle Kunst trägt den Charakter der Nachahmung im höheren Sinne. »In der Architektur, kann man sagen, wird wie in der übrigen Kunst keine Formgattung neu erdacht, sondern sie wird nur rein aus der Natur heraus empfunden, wie sie nach allgemeinen Naturgesetzen überhaupt möglich ist: oder sie wird aus mehreren solchen einzelnen Formen zusammengesetzt, wo ein vernunftgemäßer Zweck die ganze Anordnung bestimmt. Sie ist also nicht weniger nachahmend, im höheren Sinne gedacht, als die Bildnerei und Malerei, d. h. sie schafft nach denselben Naturprinzipien Gegenstände für Zwecke in der Natur, in welcher in diesem Falle der ganze Mensch mit seinen geistigen Bestrebungen miteingerechnet wird: denn für diesen allein werden ja auch die Kunstwerke der Malerei und Bildnerei geschaffen« (III, 371). Man soll nicht sagen, das Nachgeahmte sei unter allen Umständen schon als Nachgeahmtes unkünstlerisch. »Daß das allzu natürlich Nachgeahmte Widerwillen errege, ist ... nicht ganz wahr: es kommt nur auf die Art an« (III, 387). Die farbigen Skulpturen der Hellenen z. B. haben den Eindruck des Kunstwidrigen nicht gemacht. Anders die bunten Wachsfiguren der modernen Panoptika. »Wo eine gemeine Natürlichkeit nachgeahmt ist, z. B. bei Wachsfiguren, stört die Farbe und die Art der Nachahmung« (III, 386).

3. Damit sind wir zu einem weiteren Gesichtspunkte gelangt. Die Kunst ist zwar nachahmende Darstellung: als Mitwirkendes aber tritt notwendig hinzu die Phantasie. Alle Kunst ist phantasievolle Darstellung. In dieser Hinzutat der Phantasie zur Wirklichkeit liegt das Wesen der jeder Kunst wesentlichen Täuschung (Illusion). Diese Kunsttäuschung darf verwechselt werden weder mit der Urteilstäuschung auf Grund falscher Subsumtionen und Schlüsse des Verstandes, noch mit der Sinnestäuschung auf Grund gewisser physiologischer oder pathologischer Vorgänge im Körperlichen. »Es gibt eine dreifache Täuschung. Die eine besteht darin, daß wir Wahres für falsch, Gutes für böse halten oder umgekehrt: die andere darin, daß wir, wie im Zustande des Träumens, Fieberns, der Trunkenheit, die ohne alle Willkür sich in uns bildenden Vorstellungen für Wir-



kungen äußerer Eindrücke von den uns umgebenden Gegenständen halten: die dritte darin, daß wir die durch unsere Selbsttätigkeit hervorgebrachten und geordneten Ideen für gegebene halten, daß wir den Geschöpfen unserer Einbildung eine von dieser unabhängige, nicht nur mögliche, sondern notwendige Realität beilegen. Letztere verträgt sich von diesen dreien allein mit der Würde und Bestimmung der Kunst« (II, 207).

Damit wird gemeinem Abklatsch ein für allemal der Stab gebrochen. »Nur was die Phantasie anregt, soll in der (sic) Kunst aufgenommen werden. Das Hinwirken auf eine gemeine Täuschung der Sinne ist ein der Kunst unwürdiges Bestreben« (III, 353). »Hieraus ist zu erklären, warum eine Skizze oft soviel mehr und höher wirkt als die Ausführung: weil in letztere vieles mit aufgenommen wird, was man füglich entbehren könnte, in der Skizze hingegen nur das Notwendigste, die Phantasie Anregende« (III, 353). »Das Kunstwerk soll kein bloßer Gegenstand der Naturgeschichte oder der Geographie sein, nicht bloß von richtiger Anatomie, richtiger Zeichnung, Kenntnis des Gewandes und seiner Faltung, nicht bloß von genauer Aufnahme eines Naturgegenstandes, einer Gegend, Stadt usw. zeugen. Dies alles sind die Beiwerke, die materiellen Mittel, aber noch gar nicht das, was das Kunstwerk macht« (III, 354).

Sowenig die Wiedergabe eines individuellen Gegenstandes der gegenwärtigen sichtbaren Welt, ebensowenig ist die Reproduktion eines individuellen historischen Faktums an sich schon ein wirkliches Kunstwerk. Bei gewissen Völkern »... soll die Kunst dienen, gewisse Handlungen auf die Nachwelt zu bringen. Sie verwechseln hier in der Regel Geschichte mit Kunst, stellen eine Anekdote vor und wissen der Handlung die ideale praktische Seite abzugewinnen« (III, 358). Dies ist »Trivialität« und wird den Engländern und Franzosen zum Vorwurf gemacht (ib.).

4. Die Kunst kopiert die Natur nicht, sondern sie wiedererschafft sie. Kopieren heißt: den individuellen Vorwurf in seiner individuellen Gegebenheit getreulich wiedergeben. Wiedererschaffen aber heißt: das Substantielle, Gattungs- und Wesenhafte aus dem individuellen Objekt oder Vorgang herausfühlen und aus diesem Gefühle des Generellen heraus das Individuum nach seiner inneren Natur heraustreten lassen.

Auf das bloß Individuelle beschränkt sich die niedere Kunst. »Die Genrekunst begnügt sich, das Individuelle in seiner ganzen Zufälligkeit treu zu kopieren. Man hat an diesen Werken die Freude an der Natürlichkeit, der Treue, und wenn man das Original kennt, die Freude der Erinnerung. Dies alles kann man an höheren Kunstwerken eben-

falls haben, aber dazu noch jene moralische oder ethische Empfindung von dem Sinn und Gefühl des Höheren, welches der Künstler aufzufinden verstand, und welches er zugleich verstand, rein und unbeeinträchtigt vom Zufälligen darzustellen. In diesem Sinne ist das Monument aufzufassen, da es eigentlich nur Zeichen der Verehrung ist und also das, was an dem Individuum verehrt werden soll, danach vorzüglich hervorgehoben werden muß« (III, 361). Alle höhere Kunst ist demnach ihrem innersten Kerne nach eine Offenbarung des Wesens der Dinge: sie geht auf das Allgemeine im Einzelnen, auf das Unvergängliche im Flusse der Erscheinungen. Schinkel wirft folgende rhetorische Fragen auf: »Ist es genug, ein Naturindividuum bloß nachahmend darzustellen, und ist dadurch der Forderung, welche die wahre Kunst macht, Genüge getan? Ist es für die Welt nicht hinreichend an dem Einen Male, daß das Individuelle da ist? Ist es genug oder ist es überhaupt etwa nur der Zweck, daß das Kunstwerk für die Erinnerung an einen individuellen Gegenstand erzeugt werden soll, der etwa nicht mehr gegenwärtig ist? ... Wird es nicht auch das Unbedeutende, das Charakterlose, das ganz Zufällige sein, dessen natürliche Darstellung weit von wahrer Kunst entfernt ist?« (III, 352/53). Auf diese Fragen ergibt sich uns die klare Antwort aus folgenden Sätzen. »Der Genuß am Individuellen ist jedem vernünftigen Geschöpfe eigen. Es empfindet in dem Augenblicke etwas anderes als es selbst ist und geht mit Freiheit aus sich heraus, vergißt sich usw. Wer dies nicht kann, befindet sich auf einer niederen Stufe des Lebens. Aber höher wird der Genuß, wenn man das Höhere in einem Individuum herauszufühlen und zu würdigen versteht, wenn man die Zufälligkeiten, welche oft das Wesentliche verdecken, abzustreifen weiß und die Gestalt in reinerer Linie erblickt. Hierzu gehört eine höhere Tätigkeit des Geistes und für die Darstellung im Bilde ein Wiedererschaffen, nicht ein gemeines Kopieren. Man zieht gewissermaßen die Gestalt aus dem Schmutz der Umgebung rein hervor und muß also diese Reinheit zuvor in der Phantasie schon gebildet haben. Hierin liegt das wahre Ideal der höheren Kunst« (III, 360/61). »Das Individuelle trennt die Gegenstände voneinander; jedoch bleiben überall Vereinigungspunkte, wodurch sich die Kennzeichen ergeben, welche die Gegenstände zur Gattung bringen. Das Erkennen der allgemeinen Eigenschaften und Gesetze, nach welchen selbst das Individuelle sich allgemeiner Gestaltung unterordnet und beifügt, ist der Reiz der Wissenschaft und Kunst. Für die menschliche Gattung ist es die Quelle der Vernunft« (III, 351). »Das Individuelle gewährt ... großen Reiz durch die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Gestaltungen im Gegensatz der allgemeinen Gesetze, und diese wieder, da sie etwas

Beherrschendes haben, erregen, wenn sie erkennbar sind, gleichfalls im Gegensatz mit dem Individuellen einen hohen Reiz, so daß in dem Zusammenfluß beider die höchste Befriedigung des Gemütes zu erblicken ist« (III, 351). Hiernach gilt folgendes Kunstgesetz: »Reine Hingebung an das Individuelle mit dem für die Gattung ausgebildeten Sinn erzeugt das Beste in der Kunst« (III, 352). Unerläßliche Eigenschaften jedes echten Künstlers sind daher zunächst »Energie des Sehens, Unschuld in der Auffassung, moralischer Sinn« und erst in vierter Linie »kräftiges Darstellungsvermögen«. »Wo die drei ersten fehlen, entsteht das Triviale und Häßliche, dem zugleich nur das individuell Zufällige, nicht das Allgemeine, welches es mit der Gattung verbindet, beiwohnt« (III, 352).

Es strebt sonach alle Kunst auf das »Charaktervolle« hin. »Gegenstände können nicht anders als in ihrem eigentümlichen Charakter unterschieden werden. In der Natur ist diese (sic) das Unterscheidende. In der Kunst muß also Studium des Charakters und Ausbildung des Gefühls für den Charakter und seine Unterscheidung ebenso wie für das Schöne ausgebildet werden« (III, 350). »Ist bei Darstellung eines Gegenstandes in wahrer Kunst nicht vor allem zu überlegen: was der Charakter des Gegenstandes sei, abgesondert von allen Zufälligkeiten, von Bedeutungslosem und Häßlichem? Was sind die Ingredienzien des Gegenstandes, welche etwas Ersprießliches für die Welt überhaupt haben und es verdienen, hervorgehoben zu werden in der Darstellung?« (III, 353). »Alles beim Kunstwerk liegt darin, daß die Natur mit einer bestimmten Gesinnung gesehen werde. Dabei kann ein völliges Hingeben an die Natur stattfinden. Aber man wird deshalb vieles Zufällige, der Gesinnung Fremde nicht sehen und ebenso als Künstler nicht im Kunstwerk wiedergeben, und hieraus entsteht der bestimmte Charakter eines Kunstwerkes. Ohne Gesinnung alles aufgreifen, wie es der Zufall will, gibt Charakterlosigkeit« (III, 365). »Nicht bloßes Bedürfnis kann Schönheit geben, nicht alle zufällige Nützlichkeit ist zu charakterisieren: sonst entsteht Chaos. Nur wer sich frei über dem Bedürfnis bewegt, wird sich schön zeigen, wenn er nur in dieser Freiheit das Charakteristische gibt, wodurch der Gegenstand individuell wird« (III, 368). »Die gemeine Form ist durch Einwirkung von Heterogenem und Reinsinnlichem, d. i. Unbewußtem, untergegangen, verdorben, in ihrer höheren Eigentümlichkeit beeinträchtigt, in ihrer Entwickelung gehemmt. Das Heraussuchen der Urnatur ist Aufgabe für die schöne Kunst« (III, 366).

Hieraus ergeben sich die an jeden produktiven Künstler zu stellenden hohen Anforderungen. Es wird daraus zugleich leicht der Grund ersichtlich, warum es so wenig vortreffliche Künstler in der Geschichte

gegeben hat. Eine hohe Stufe von Geistes- und Gefühlsbildung wird erfordert, wenn es gilt, aus dem Einzelnen das Allgemeine herauszufinden, hinter dem Zufälligen das Wichtige und Wesentliche zu entdecken. »Das Zusammenfassen und Runden eines Gedankens für ein Werk der schönen Kunst erfordert einen solchen Grad der Bildung und der geistigen Höhe, daß an dem Grade, wie dies gelungen ist, die tiefste Bildung eines Künstlers oder eines Zeitalters erkannt werden kann« (III, 361).

Es erklärt sich aus dem über das Wesen der künstlerischen Darstellung Gesagten andererseits auch die Tatsache, daß Kunstdenkmäler oft zuverlässiger und treuer über den Geistes- und Kulturzustand einer Zeit Bericht zu erstatten vermögen als die weitläufigsten Geschichtswerke. »Nicht alle Zeiten verstehen es, aus den geschichtlichen Beschreibungen einen Charakter darzustellen, sich eine Bildungs- und ethische Periode wieder so zu bilden, daß etwas Ersprießliches daraus erwachse. Wohl aber kann dies die schöne Kunst. Denn die wenigen Überreste stellen uns den geistigen Zustand des Altertums weit deutlicher dar als alle Schriftsteller« (III, 361). Ja, es kann rundweg gesagt werden: »Des Kunstwerks Bestimmung für die Nachwelt ist: es soll öffentlich dartun, wie man dachte und empfand, und es kann dies besser als jeder Schriftzug es vermag« (III, 370).

5. Wir haben bislang gesehen: die Kunst ist anschauliche Darstellung des Gattungscharakters. Was aber den höchsten Charakter seiner Gattung trägt, ist das Ideal eines Gegenstandes. Hieraus gewinnen wir eine neue Formel: »Die Frage: was ist Kunstwerk? würde am gedrängtesten in dem Begriff: Darstellung des Ideals, beantwortet werden können. Das Ideal ist dasjenige, welches den höchsten Charakter seiner Gattung trägt, daher das Verständlichste, das Nächste, das Vollkommenste seiner Gattung. Je mehr das Kunstwerk diese Eigenschaften trägt, je näher ist es dem Ideal, je charaktervoller, je höher sein Wert« (II, 209). Wie nun die Dinge selbst nicht gleichwertig sind, so sind es auch die Ideale nicht. Es gibt eine Stufenleiter der Ideale. »Die verschiedenen Gattungen der Dinge, aus deren Grundprinzip das Ideal konstruiert wird, sind uns an sich werter oder unwerter, wichtiger oder unwichtiger, näher oder ferner. Sie haben insofern die relativ höhere oder niedrigere Stufe eines Kunstwerkes. Es ist daher möglich, daß zwei Kunstwerke, welche auf gleicher Stufe in der Darstellung des Ideals der jedem eigentümlichen Gattung stehen, in ihrem relativen Range verschieden stehen können. Dies wäre z. B. zwischen einer Götterszene der besten italienischen Schule und einem Bauernbacchanal der besten niederländischen Schule der Fall« (II, 209). Speziell die Baukunst als Kunst bringt nichts anderes zum Ausdruck

als das Ideal der Zweckmäßigkeit. »... Was das Kunstwerk in der Baukunst bestimmt: da Zweckmäßigkeit das Grundprinzip alles Bauens ist, so bestimmt die möglichste Darstellung des Ideals der Zweckmäßigkeit — das ist der Charakter oder die Physiognomie eines Bauwerks — seinen Kunstwert« (II, 209). Dieser Umstand bestimmt zugleich den eigentümlichen Charakter und Wert der Baukunst als Kunst gegenüber den übrigen im Raume bildenden Künsten. »Auf welcher Stufe ... auch das Bauwerk unter den übrigen Künsten stehen möge: immer hat es vor ihnen den Vorzug, daß es mit der Darstellung des Ideals den realen wirklichen Gehalt seiner Darstellung verbindet; dahingegen in den übrigen Künsten nur absolute Darstellung stattfindet; daß das Ideal der Baukunst eine eigentümliche Schöpfung des Geistes im Grundprinzip ist, dahingegen bei den übrigen das Ideal aus den außer dem Geiste schon vorhandenen Gegenständen konstruiert werden kann« (II, 210).

Das Ideal ist das dem Künstler vorschwebende Ziel, dem er nachstrebt. Hieraus folgt, daß in jedem Kunstwerk ein Element des lebendigen Tätigseins, des Suchens liegen muß. Hören wir wieder die schönen Worte Schinkels: »Nur das Kunstwerk, welches edle Kräfte gekostet hat, und dem man das höchste Streben des Menschen, eine edle Aufopferung der edelsten Kräfte ansieht, hat ein wahres Interesse und erbaut. Wo man sieht, daß es dem Meister zu leicht geworden, daß er nichts Neues erstrebt hat, sondern sich auf seine Fertigkeit und angeübte Kunst verließ, und wo es ihm unbewußt doch gelungen ist, seine bekannte Formenschönheit auszukramen, da fängt schon das Langweilige seiner Gattung an, und solche Werke, so hoch sie auch in anderer Rücksicht über anderer Meister Werken sein mögen, sind doch sein nicht mehr ganz würdig, weil er der Welt etwas Höheres hätte erringen können« (II, 210, vgl. III, 247). »Überall ist man nur da wahrhaft lebendig, wo man Neues schafft: überall da, wo man sich ganz sicher fühlt, hat der Zustand schon etwas Verdächtiges. Denn da weiß man etwas gewiß, also etwas, was schon da ist, wird nur gehandhabt, nur wiederholt angewandt. Dies ist schon eine halb tote Lebendigkeit« (II, 210/11). »Überall da, wo man ungewiß ist, aber den Drang fühlt und die Ahnung hat zu und von etwas Schönem, welches dargestellt werden muß; da, wo man also sucht, nur da ist man wahrhaft lebendig. Aus diesen Reflexionen erklärt sich das oft furchtsame, ängstliche und demütige Naturell der größten Genies auf der Erde« (II, 210, vgl. III, 249). »Zum vollkommenen Zustande gehört reelle Lebendigkeit; Phlegma, sei es körperlich oder geistig, ist ein sündhafter Zustand für den, welcher in Zeiten der Bildung, ein tierischer für den, welcher in Zeiten der Barbarei lebt« (II, 210, vgl. III, 349).

Hier mag denn auch das mit Recht oftmals zitierte Wort Schinkels seine Stelle finden; ein Wort, welches nicht minder für den Kunstbetrachter und Kunstkritiker wie für den schaffenden Künstler gilt: »Wenige Menschen erheben sich bei der Beurteilung von Kunstwerken, besonders der Architektur, auf den Standpunkt allgemeiner Bildung oder allgemeiner Ansichten. In der Regel ist ihnen nur dasjenige schön und lobenswert, was sie sich für ihre eigenen Lebensverhältnisse wünschen und für diese angemessen finden. Das Gewöhnliche und Alltägliche in einer gewissen Vollendung und Sauberkeit bleibt ihnen das höchste Ideal. Neues, Großartiges, Ungewöhnliches spricht selten den großen Haufen an und wird nach obiger Ansicht, insofern es nicht mit ihrem Komfortable zusammenstimmt, immer großen Tadel und viele Gegner finden. Künstler, die anderes als diese Alltagsstimme nicht beachten, sinken aus der eigentlichen Kunstregion herab: sie werden Leute nach der Mode« (II, 213, vgl. III, 346).

II. Form des Kunstwerkes.

1. Wir haben bislang mit Schinkel die Kunst kennen gelernt als die anschauliche, phantasievolle, generalisierende Darstellung der Natur, einschließlich des Menschen als ihres Höhepunktes. Dabei gingen wir stets aus von dem Vorwurfe des Künstlers, vom Objekte der Darstellung, also gewissermaßen vom Materialprinzip der Kunst.

Es wird nun aber mit Recht die Frage aufgeworfen: »Ist jeder individuelle Gegenstand überhaupt fähig, von der Kunst im höheren Sinne bearbeitet zu werden? Ist das Bestreben nach Natürlichkeit in allen Richtungen bei höherer Kunst erlaubt? Oder ist das Bestreben nach höchster Natürlichkeit nur insoweit erlaubt, als es sich mit dem Schönen verträgt, und entfernt man sich vielleicht immer mehr von der wahren Kunst, je mehr das Bestreben auf das Häßliche sich richtet?« (III, 353). Die Beantwortung dieser Fragen liegt in der Fragestellung selbst. Das Materialprinzip der Kunst: die Darstellung eines Objektes, und zwar die Darstellung desselben nach seiner inneren Wesenheit, reicht also nicht aus. Wir haben darum jetzt ein zweites, nämlich das Idealprinzip (Formalprinzip) der Kunst zu betrachten. Dieses ist im Subjekte zu suchen. Hier gilt nun nach Schinkel unverbrüchlich der Grundsatz: der oberste leitende Gesichtspunkt aller Kunst ist das Schöne. Alle Kunst ist nur insoweit wirkliche Kunst, als sie das Schöne zur Richtschnur nimmt. Alle wirkliche Kunst ist schöne Kunst (III, 358).

Schon oben sahen wir: das Schöne ist nichts Objektives, an sich Seiendes, es bedarf vielmehr zu seiner Entstehung einer Mitwirkung des Subjektes. »Das Schöne liegt in der Vorstellung und wird ledig-

lich in derselben erst zum Schönen ... das Schöne ist erzeugt durch das Behagen an eigener Tätigkeit im harmonisch sittlichen Gefühl der Weltanschauung und in dem Gefühle des Göttlichen in der Welt« (III, 348).

So ergibt sich uns denn ein ganz neuer Gesichtspunkt für die Beurteilung von Kunst und Kunstwerken. Hatten wir bislang das künstlerische Schaffen kennen gelernt als »Darstellung des Ideals«, so gelangen wir nunmehr auf folgenden »Hauptgrundsatz«: »Die bildende, die schöne Kunst hat die Aufgabe, den Abdruck des Zustandes einer Seele, das Bild des Zustandes einer schönen Seele darzustellen. Geschieht dies in Tönen, so können die Bewegungen, Leidenschaften, Beschwichtigungen, das ruhige Wohlbehagen, Beängstigungen, Erschütterungen des Gemütes in reiner Folge dieser Seelenzustände erscheinen. Es ist dann Musik die Kunst im allgemeinsten Sinn, die Kunst, die in allen übrigen Kunstformen wieder enthalten (sein R.) und ihren Hauptbestandteil ausmachen muß« (III, 346). »Wird der Zustand der Seele dargestellt, wo dieselbe nach Verstandes- und Vernunftzwecken Schönes ordnet, verbindet unter statischen und mechanischen Gesetzen, so ist die daraus hervorgehende Kunst Baukunst. Aus dieser Definition geht hervor, daß diese Kunst auch in den übrigen Künsten eintritt, dann jedoch mit Befreiung von den statisch-mechanischen Gesetzen. Ist der Zustand der Seele dargestellt, wie sie von den Gegenständen der Natur ergriffen wird, unter welchen bestimmten Empfindungen sie dieselben betrachtet, auffaßt, von ihnen affiziert wird, so geht daraus die bildende Kunst hervor. Diese teilt sich ihrer Natur nach in plastische und malerische« (III, 347). Beiläufig wird an dieser Stelle die oft erörterte, im Grunde so müßige Frage über den Rang der Künste, insbesondere über den Primat der Poesie gestreift. »Man nennt die Sprache die schönste aller Himmelsgaben: aber wäre das Leben minder schön, wenn man nur in Musik zueinander oder durch bildende Kunst spräche? Und wäre das Menschengeschlecht deshalb auf einer niederen Stufe? Hätte die Sprache das Zweite sein können: wäre sie, aus jenen Künsten hervorgegangen, nicht vielleicht noch vollkommener geworden; so wie diese Künste es geworden, nachdem sie den Sprachproduktionen gefolgt sind? Wer vermag durch Sprache die Linien einer Venusgestalt auszudrücken? Wer das Antlitz einer Madonna di San Sisto?« (III, 347).

2. Was ist schön? Die Antwort auf diese Frage ist schon im ersten Abschnitt gegeben. Doch war dort vornehmlich vom Naturschönen die Rede. Speziell im Blick auf das Kunstschöne aber empfehlen sich noch folgende Darlegungen der Beachtung. Damit ein

Kunstwerk wirklich das »Behagen« hervorrufe, das durch den Schein hervorgerufen werden soll, darf es nicht zu kompliziert und verwickelt, sondern es muß einfach, maßvoll, natürlich sein. »Es wird die Schönheit durch das Gefühl des Übermäßigen, des Gewaltigen, des Gesuchten, des Verwickelten, welches entweder aus dem dargestellten Gegenstande oder aus der Art der Behandlung im Kunstwerke spricht, vernichtet. Das naturgemäß Kräftige und Kühne, das Zarte, das Milde, das Heitere, Naive, Erhabene, Tragische, Komische in seinen einfachen Äußerungen bildet das Feld, in welchem die Schönheit in der Kunst sich ausbreiten kann. Die Einfachheit und Verständlichkeit sind notwendigste Bedingungen. Das Gefühl für Schönheit will zugleich Gemächlichkeit, Wohlbehagen des Gegenstandes. Beunruhigende Dunkelheiten, die unsere Phantasie nicht leicht auszufüllen weiß, verderben den Genuß. Die Gegenstände sind so darzustellen, daß Zeit und Raum in physischer und moralischer Hinsicht dabei nie zu dürftig zugeschnitten erscheinen, sondern nur immer so, daß dem Beschauer die Möglichkeit einer gemächlichen Handlung, den Umfang des Charakters auszubilden, leicht wird. Dies ist die eigentliche Kunstruhe, die Bewegung des Gemütes und des Physischen zuläßt, aber derselben das Ideale, das Leidenschaftslose, das Kunstgerechte gibt. Ebenso schließt der Begriff des Einfachsten nicht die reichste Komposition der Kunstwerke aus, wenn nur jedes einzelne (sic) der Darstellung die naivste und einfachste charakteristische Seite abgewonnen (wird R.) und der Zusammenhang der verschiedenen Einzelheiten auf eine natürliche und klare Weise heraustritt. Auf die Architektur angewendet, müssen alle diese Eigenschaften auch passen. Ein solches Werk als Abdruck, zwar nicht der Handlungen, Neigungen, Bestrebungen, der Gesinnungen einer Persönlichkeit, des Individuums, oder der Nationen selbst, aber doch als der Abdruck der für diese bestimmten Räume, muß diesem Charakter zusagen und entsprechen, jedoch immer streng sich zugleich in seiner eigenen Vernunft bewegen. Deshalb wird sie auch zurückwirken auf die darinnen Lebenden, sie regelnd und leitend. Das Natürliche im Gegensatz vom Erkünstelten im schlechten Sinne wird immer auch hier die Grundlage werden müssen, auf welcher der Charakter dieser Werke Fuß faßt« (III, 369/70).

3. Das echte Kunstwerk ist hiernach eine Darstellung des Ideals in schöner Form. Materialprinzip: Naturtreue; Formalprinzip: Schönheit. Wie nun, wenn diese zwei Prinzipien im Einzelfall in Konflikt treten? Welches der beiden soll in solchen Fällen den Sieg davontragen? Aus folgenden Sätzen Schinkels (die auch Schiller hätte sagen können) wird sich die Antwort entnehmen lassen: »Oft kann

ein erhabener Mensch, der ein Monument verdient, Fehler haben: es gehört aber nicht in die schöne Kunst, diese mit aufzuführen. Sie würde als schöne Kunst dadurch ihre Bestimmung verfehlen. Die Geschichte mag sie behandeln und davon das Charakteristische auf die Nachwelt bringen. Es gibt übrigens Fehler, die bei einem gewissen Grade der Andeutung das Wesen des Schönen nicht so weit zerstören, daß der Zweck verloren geht. Hieraus vermag indes nur der größte Künstler Nutzen zu ziehen, weil sonst sehr leicht eine Karikatur entstehen kann« (III, 361). Der Begriff der Karikatur ist also in unseres Autors Sinne zu definieren als: eine nachahmende Darstellung, welche das Charakteristische auf Kosten des Schönen zur Geltung bringt.

Freier als der bildende Künstler steht in diesem Punkte natürlich der Dichter, besonders der Dramatiker da. Der Vorwurf des Dramas ist »das Zusammenwirken ursprünglicher Natur und die daraus entstehende Veränderung, Vernichtung oder Schöpfung. Hierbei können auch schon verderbte Naturexemplare mitwirken; nur muß in der Darstellung die Verderbtheit klar werden, nämlich wie sie aus ursprünglichen Anlagen und aus allgemein bekannten fremden Einwirkungen möglich geworden« (III, 366). »Rein ursprüngliche Verderbtheit« dagegen, »sowohl moralische als physische, ist kein Gegenstand der schönen Kunst« (III, 365).

Alles kommt demnach beim Künstler — noch mehr als beim Kunstbetrachter — darauf an, daß er ein feines Unterscheidungsgefühl für schön und unschön habe. Wir haben uns schon oben von Schinkel sagen lassen, der Künstler habe den Sinn für Charakter nicht minder wie für das Schöne auszubilden (III, 350). Selbstverständlich kann und muß dieser Satz auch umgekehrt betont werden. Der Sinn für Charakter allein tut es nicht: auch der Sinn für Schönheit muß geweckt und gepflegt werden. Ja dieser letztere Gedanke, das Prinzip der Schönheit, liegt doch Schinkel im Grunde weit mehr am Herzen als das Prinzip des Charakters; der Schönheitsgedanke bleibt das eigentliche Panier der Schinkelschen Ästhetik. Hören wir ihn selbst: »Kommt es nicht am Ende überall doch mehr auf das schöne Gemüt eines Künstlers als auf den Gegenstand selbst an? Jener wird keinen Gegenstand unschön bearbeiten. Sein Vorzug liegt darin, daß er nichts Häßliches sehen kann, daß ihm überall nur das Schöne entgegentritt und das Häßliche unbeachtet und wirkungslos für ihn bleibt« (III, 353). Ein jedes Kunstwerk ist daher ein Beweisstück für den größeren oder geringeren Schönheitssinn und kulturell-sittlichen Bildungsgrad des Künstlers. »Die Produktionen der schönen Kunst sind die feinsten Dokumente für die

inneren Anschauungen eines fein und sittlich schön ausgebildeten Gemüts« (III, 355).

4. Die Ausbildung des Gefühls für Maß und Schönheit läßt sich auf dem Wege der Reflexion und verstandesmäßigen Unterweisung nicht erreichen; sie kann nur durch Anschauung vollendeter Muster geschehen. Als ein solches vollendetes Muster bieten sich uns dar die unvergänglichen Kunstwerke der Antike. »Um die Phantasie sittlich schön zu bilden, sollte jeder neben den klassischen Dichtern die klassische bildende Kunst betrachten. Denn uns Neueren kleben so viel Vorstellungsarten aus dem Mittelalter und anderen nicht fein sittlich ausgebildeten Epochen an, daß wir bei Lesung eines klassischen Dichters uns nicht die Bilder in unserer Phantasie im höchsten ästhetischen oder feinsittlich-schönen Sinne hervorrufen, deshalb auch in den Irrtum geraten, zu glauben, daß die Alten oft Gräßliches, Abschreckendes und der schönen Kunst Widerstrebendes behandelt hätten; welche inneren Anschauungen nun aber die von ihren Dichtern gehandhabten Begriffe bei ihnen erzeugt haben, sehen wir an ihren Werken der schönen Kunst ...« (III, 355). Das Studium der klassischen Kunst »ist eigentlich für die höhere sittliche Ausbildung des Menschen unerläßlich, deshalb ein Sichbeschränken auf Mittelalterkunst und orientalische Kunst, auf Modernität in der Kunst so höchst verderblich, und man sieht den daraus hervorgehenden Produktionen überall das Rohe, Barbarische, dem Feinsittlichen Widerstrebende an. Ein echtes Studium, besonders aber eine fleißige Übung der Phantasie auf dem Grunde klassischer Kunst bringt allein Harmonie in die gesamte Bildung eines Menschen, der einer spätern Zeit angehört« (III, 355). »Möchte man (so ruft der Künstler im Hinblick auf die pompejanischen Ausgrabungen aus) die hohe Kultur der alten Welt nicht ebenso im kleinsten wie im erhabensten erkennen?« (III, 356).

»In jenen verschütteten Städten ist nicht des geringsten Mannes Haus ohne Kunst. Jeder hatte die Bildung, sich mit Gebildetem, an (sic) welchen Gedanken ausgesprochen sind, zu umgeben, und so entwickelte sich ein unendlicher Reichtum der Gedanken und eine Feinheit derselben, worin der Grundzug eines wahren Kulturzustandes beruht« (II, 213).

5. Alles, was über das Wesen des schönen Kunstwerkes bislang gesagt worden ist, läßt sich zusammenfassen und gipfeln in dem Gedanken: ein jedes Kunstwerk höheren Stils ist ein Monument; alle höhere Kunst ist ihrem Wesen nach Monumentalkunst. Im Begriffe des Monumentes liegen enthalten die Gedanken a) des Vergeistigten und b) des Ewigen. Vergeistigt ist, was zu unserem Geiste als ver-

wandt spricht; ewig ist, was über und jenseits der Geschichte, jenseits von Auf- und Untergang steht.

a) »In gewissem Sinne kann man behaupten: der Geist belebe die Materie durch die ihr von ihm aufgedrückte Form wirklich, mache sie zu einem lebendigen Wesen, mit dem man umgeht. Wie hat nicht ein Bildwerk einer schönen Minervastatue gewirkt? Wie hat dergleichen Bildwerk nicht zu Tausenden von gemütvollen Menschen gesprochen? Wie hat es nicht in ihnen außer dem Wohlgefallen viele neue Gedanken und Aufschlüsse erzeugt, und dies durch Jahrtausende hindurch! Es lebt ein Genius in dem Stein, der so lang darin wohnt und physisch und moralisch wirkt, so lange noch eine Erkennbarkeit der Form da ist« (III, 349). »Ein Kunstwerk ..., wenn es nicht auf irgendeine Weise Monument ist und sein will, ist kein Kunstwerk; das ist: es soll in ihm ein, andere menschliche Geschöpfe belebender Geist wohnen, der mit ihm fortlebt, solange die Materie hält, welche die Form in sich trägt« (III, 350).

b) »Das freie Leben des Menschen und gewissermaßen jedes Naturwesens unterscheidet sich von dem Leben eines Kunstwerkes nur dadurch, daß jenes sich zu einem höheren Standpunkte hinauswindet und in der Zeit fortentwickelt; dagegen das Kunstwerk diesen Standpunkt wirklich erreicht hat und außerhalb des zeitlichen Entwickelns abgerundet und geschlossen dasteht. Darum kann es, wenn es wirken soll, nicht den Charakter einer halben Entwicklung, eines zufälligen Zusammenhanges und Gebundenseins mit der fortstrebenden Welt an sich tragen; denn dies würde immer das Gefühl erzeugen, daß man dabei jene Abrundung entbehrte, und so würde entweder der triviale Sinn für Natürlichkeit nicht befriedigt werden, oder das ganze Kunstgeschöpf seinem Charakter nach zweifelhaft bleiben und keine moralischen Wirkungen erzeugen können« (III, 349/50).

Im engeren, buchstäblichen Sinne, nämlich mit der Bedeutung Denkmal, Wahrzeichen, braucht Schinkel gelegentlich das Wort Monument, indem er folgendes ausführt: »Das Monument soll die Begebenheit, zu deren Andenken es errichtet ist, wo nicht speziell, doch im allgemeinen andeuten. Entweder der Gegenstand wird selbst dargestellt, oder man zeigt Dinge, die mit ihm in naher Beziehung stehen, oder man bedient sich vergleichender Bilder als Symbole. Inschriften genügen nicht, durch Worte erzeugt sich der Begriff nur nach und nach und daraus erst das Bild, welches durch das Bild selbst unmittelbar gegeben wird. Das Bild muß Gefühle wecken, das ist: es muß rein menschlich sein und zugleich edel, damit man Freude daran habe. Der Mensch muß handelnd mit dem Körper, aber auch denkend dargestellt werden, zugleich schön im Physischen. Allegorische Figuren erregen unsere Teil-

nahme nur, wenn sie zugleich das rein Menschliche ausdrücken. Jede allegorische Person ohne Individualität ist frostig« (III, 362).

6. Daß wir einen besonderen Exkurs der Architektur widmen müssen, liegt in der Natur der Sache. Schinkel war zwar nicht nur Architekt, aber doch in erster Linie Architekt. Dem Felde der Architektur gehören daher seine größten Leistungen an; in ihr, als der Monumentalkunst κατ' ἐξοχήν, konnte er am naturgemäßesten und angemessensten seine Vorliebe für das Monumentale in der Kunst verwirklichen; ihr wandte er denn auch mit Vorliebe seinen literarischen Eifer zu. Es wird nie genug beklagt werden können, daß sein geplantes monumentales Lehrbuch der Architektur in den allerersten aphoristischen Vorarbeiten stocken und stehen geblieben ist.

Aus diesen skizzierenden Vorarbeiten zu dem soeben erwähnten Lehrbuche seien hier folgende Sätze wiedergegeben.

Alle Kunst, überhaupt alle Kulturtätigkeit, ist, wie schon dargelegt, denkende Weiterbildung der Natur. Die Architektur insbesondere ist »die Fortsetzung der Natur in ihrer konstruktiven Tätigkeit« (III, 365). Sie trägt daher durch und durch das Gepräge bewußter Zweckmäßigkeit. »Verschiedene Materien zu einem, einem bestimmten Zwecke entsprechenden Ganzen verbinden, heißt bauen. Diese Erklärung — umfaßt sie das Bauen geistiger oder körperlicher Art — so zeigt sie deutlich, daß Zweckmäßigkeit das Grundprinzip alles Bauens sei« (II, 208).

Schinkel zergliedert weiterhin das Prinzip der Zweckmäßigkeit in der Baukunst, indem er drei Grundrichtungen der Zweckmäßigkeit unterscheidet: die geometrische, die statisch-mechanische und die ästhetische. »Die Zweckmäßigkeit eines Gebäudes läßt sich unter drei Hauptgesichtspunkten betrachten. Diese sind

A. Zweckmäßigkeit der Raumverteilung oder des Planes;

B. Zweckmäßigkeit der Konstruktion oder der dem Plane entsprechenden Verbindung der Materie;

C. Zweckmäßigkeit des Geschmackes oder der Verzierung.

Diese drei Punkte bestimmen die Form, das Verhältnis, den Charakter des Gebäudes.

A. Die Zweckmäßigkeit der Raumverteilung oder des Planes enthält folgende drei Haupteigenschaften:

a) Höchste Ersparung des Raumes;

b) Höchste Ordnung in der Verteilung;

c) Höchste Bequemlichkeit im Raume.

B. Die Zweckmäßigkeit der Konstruktion enthält folgende drei Haupteigenschaften:

a) Bestes Material;

b) Beste Bearbeitung und Fügung des Materials;

c) Sichtbarste Andeutung des besten Materials, der besten Bearbeitung und Fügung des Materials.

C. Die Zweckmäßigkeit des Geschmackes oder der Verzierung enthält folgende drei Haupteigenschaften:

a) Beste Wahl des Ortes der Verzierung;

b) Beste Wahl der Verzierung;

c) Beste Bearbeitung der Verzierung« (II, 208).

Die unter C. genannte Zweckmäßigkeit des Geschmackes wurde oben als die ästhetische Zweckmäßigkeit bezeichnet. In der Tat bestimmt sie und nur sie den Kunstwert eines Gebäudes. Nur insoweit ist die Architektur überhaupt Kunst: in allem übrigen ist und bleibt sie »ein wissenschaftliches Handwerk« (II, 212).

Es ist denn auch häufig genug die Frage aufgeworfen worden, ob die Architektur »überhaupt unter die Künste gerechnet werden könne, ob sie nicht (bloß R.) Handwerk oder Wissenschaft oder beides zugleich sei« (II, 209). Diese Frage ist zugunsten des möglichen Kunstcharakters der Architektur zu beantworten. Treibendes Prinzip aller Architektur ist Zweckmäßigkeit; Wesen und Aufgabe aller Kunst aber ist Darstellung des Ideals. Die Architektur also ist insoweit (aber auch nur insoweit) Bau*kunst*, schöne Kunst, als sie die Darstellung des Ideales der Zweckmäßigkeit sich vorsetzt. Darüber hinaus ist die Architektur entweder Technik, die auf das nüchtern Nützliche geht, oder sie wird sinnlose Spielerei, die ins Träumerische schweift. »Vor allen Dingen ist, wenn man über den Wert der verschiedenen Baustile ... entscheiden will, zu erweisen: wie weit reicht das Feld des reinen Schönen in bezug auf menschliche Beschäftigung und Tätigkeit, und wo fängt das rein Nützliche an? Was dann noch bleibt, ist das Phantastische« (III, 364).

Insoweit die Baukunst wirkliche Kunst ist, dient sie der Veredelung und Verschönerung des Lebens. »Unter gewissen Umständen und in einer gewissen Ansicht ist die Architektur wohl als eine Verzierung fürs menschliche Leben zu betrachten, und es ist ihr deshalb darin kein Vorwurf zu machen. Nur muß man den Ausdruck ‚Verzierung' nicht in dem Sinne nehmen, als ob sie Nachahmung von etwas außer ihr Liegendem, Unwesentlichem wäre. Er soll hier für Ausdruck oder noch mehr für Abdruck eines schönen und durch Vernunft, Freiheit und Jugendsinn erhöhten Lebens, sei es einer Nation oder eines einzelnen Menschen, auf den sich ein Bauwerk bezieht, sein. Jugendsinn gilt hier für *Kindlichkeit*, unschuldiges *Spiel*, *Naivität*, *bewußtlose Tätigkeit und Äußerung nach Vernunftgesetzen*« (III, 369).

So ist denn die Frage, ob es eine Architektur als Kunst geben könne, bejaht. Aber stets hat der Architekt sich zu vergegenwärtigen, daß die ästhetischen Erwägungen erst Platz greifen können, nachdem die technischen, insbesondere die auf Material und Plan sich beziehenden, erledigt sind, und daß der ästhetische Charakter des Bauwerkes von Stoff und Konstruktion stets abhängig bleiben wird. »Es ist wohl möglich, daß es keine Architektur (als Kunst! R.) geben kann, die außer der wirklichen Konstruktion des gegenwärtigen Materials erklärt werden kann« (III, 369). Auch in der ästhetischen Formgebung hat daher der Baukünstler stets die ursprüngliche konstruktive Bedeutung, die statisch-mechanische Zweckbestimmung des Gebäudeteils im Auge zu behalten. »In der Architektur sind die Teile, welche den Charakter eines bestehenden, ruhenden, beständigen Seins tragen, von denen zu unterscheiden, welche handelnd dastehen. Erstere sind quadratisch, die anderen sind strebend, streckend, sich anschmiegend, trinkend, übergehend, schwellend, sich biegend. Für die Verzierung und für Gefäße zeigt sich hier die sehr lebendige und bewegliche Spirallinie, die sich entfaltende Form, die aufnehmende Form, die sich zusammenziehende und auftuende Form« (III, 370). Dieser Gegensatz des ruhigen Tragens und des beweglichen Strebens zeigt sich denn auch in der Geschichte der Baukunst als Kunst: »Man überträgt ganz lebendige Handlungen den toten Massen. Bei der gotischen Architektur ist das Bewegliche vorherrschend, bei der griechischen das ruhig Bestehende« (III, 370).

Aus der gleichmäßigen Berücksichtigung des Konstruktionsbedürfnisses und des Ideales der Darstellung ergibt sich nun der Charakter, der Stil eines Bauwerkes. Dieser Charakter ist also historisch wandelbar je nach den Wandlungen der Technik und mehr noch nach den Wandlungen des ästhetischen Ideals. Letzteres wieder ergibt sich aus dem Charakter und dem Geiste der Zeit. Hieraus resultiert eine Mehrheit von Stilen in der Geschichte. Der Architekt der neueren Zeit findet diese Mehrheit als einen Schatz gegebener, fertig vorgebildeter Formen vor. Wie hat er sich ihnen gegenüber zu verhalten? Auf diese Frage antwortet Schinkel mit einem autobiographischen Bekenntnis: »Ich merkte, als ich meine Studien in der Baukunst begann, bald einen großen Schatz von Formen, der bereits in der Welt durch viele Jahrhunderte der Entwicklung und bei sehr verschiedenen Völkern in Ausführung von Bauwerken entstanden und niedergelegt war. Aber ich sah zugleich, daß dieser Gebrauch von diesem angehäuften Schatz oft sehr heterogener Gegenstände willkürlich sei, daß, was mir in seinem primitiven Erscheinen an alten Werken eine höchst erfreuliche Wirkung erzeugte, bei seiner neuen Anwendung an Werken unserer Tage so oft durchaus widerstand. Aber besonders ward mir klar, daß

in der Willkürlichkeit des Gebrauches der Grund großer Charakter- und Stillosigkeit zu finden sei, woran so viele neue Gebäude zu leiden scheinen. Es ward mir eine Lebensaufgabe, hierin Klarheit zu gewinnen. Aber je tiefer ich in den Gegenstand eindrang, je größer sah ich die Schwierigkeiten, die sich meinem Bestreben entgegenstellten. Sehr bald geriet ich in den Fehler der rein radikalen Abstraktion, wo ich die ganze Konzeption für ein bestimmtes Werk der Baukunst, für seinen nächsten trivialen Zweck allein und (sic) aus der Konstruktion entwickelte. In diesem Falle entstand etwas Trockenes, Starres, das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente, das Historische und das Poetische, ganz ausschloß. Ich forschte weiter, wie weit das rationelle Prinzip wirksam sein möchte, um den Trivialbegriff des Gegenstandes festzustellen, wie weit andererseits jenen höheren Einwirkungen von geschichtlichen, artistischen und poetischen Zwecken der Eintritt dabei gestattet werden dürfe, um das Werk zur Kunst zu erheben. Es ward mir anschaulich, daß ich auf den Punkt in der Baukunst gekommen sei, wo das eigentlich artistische Element seinen Platz in dieser Kunst einnähme, die in allen übrigen ein wissenschaftliches Handwerk sei und bleibe, daß auf diesem Punkte wie überall in der schönen Kunst das Wesen einer wirklichen Lehre schwer sein müsse und sich am Ende auf die Bildung des Gefühls reduziere, eines Gefühls, was freilich in der Architektur auf das mannigfaltigste und verschiedenartigste ausgebildet sein müsse, wenn von seinen Produktionen günstige Erfolge erwartet werden sollen. Es scheint mir notwendig, die verschiedenen Sphären, worin das Gefühl des Architekten sich notwendig ausbilden muß, genau nebeneinander hinzustellen, um zugleich den Umfang der Kunst für ihn zu überschauen.

a) Zuvörderst ist zu erwägen, was unsere Zeit in ihren Unternehmungen der Architektur notwendig verlangt.

b) Ist ein Rückblick auf die Vorzeit notwendig, um zu sehen, was schon zu ähnlichem Zwecke vormals ermittelt ward und was als ein vollendet Gestaltetes davon für uns brauchbar und willkommen sein könnte.

c) Welche Modifikationen bei dem als günstig aufgefundenen für uns notwendig werden müssen?

d) Wie und in welcher Art die Phantasie sich tätig beweisen müsse, für diese Modifikationen ganz Neues zu erzeugen, und wie das ganz neu Erdachte in seiner Form zu behandeln sei, damit es mit dem geschichtlich Alten in einen harmonischen Zusammenklang komme und den Eindruck des Stils in dem Werke nicht nur nicht aufhebe, vielmehr auf eine schöne Weise das Gefühl eines ganz Neuen entstehe, in welchem gleichzeitig die Anerkennung des Stilgemäßen und die

Wirkung des Primitiven, in einigen Fällen sogar des Naiven miterzeugt wird und dem Werke doppelten Reiz verleiht« (II, 211/12).

Auch der Architekt also, wenn und insoweit er Künstler sein will, hat die Aufgabe, Phantasie und Gefühl zu bilden. Er muß gleichermaßen berücksichtigen das Zeitgemäße wie das historisch Überlieferte. Er muß das letztere durch Berücksichtigung des ersteren modifizieren. Aber diese Modifikation allein tut es nicht. Das so Gewonnene ist nur das Grundmaterial zu dem Aufbau eines auf freier Phantasiekonzeption beruhenden ganz Neuen. In dieser phantasievollen Neuschöpfung liegt die eigentliche Leistung desjenigen modernen Architekten, der nicht bloß »wissenschaftlicher Handwerker« ist, sondern Künstler [1]).

Dritter Abschnitt. Kunst und Kultur.

Im bisherigen haben wir die Voraussetzungen der Kunst, die Elemente des Kunstschönen betrachtet. Wir sind dabei von dem Verhältnis der Kunst zur Natur ausgegangen. Im folgenden sollen uns nun die Wirkungen der Kunst beschäftigen.

Unter diesen Wirkungen sollen aber hier nicht in Betracht gezogen werden die unmittelbarsten und eigentlichen Wirkungen der Kunst,

[1]) In diesem Sinne war Schinkel ein Künstler vom Scheitel bis zur Sohle. Er war und blieb Künstler, auch als er die Säulenhalle des alten Museums nach attischen Mustern, die Werdersche Kirche in gotischem Stile, die Moabiter Johanniskirche nach Basilikenart baute. Nie hat Schinkel bloß kopiert: stets hat er das, was er an überlieferten Formen übernahm, bald umgeformt, bald frei zusammengeordnet, bald völlig neuen Gestaltungen eingefügt. Das Endergebnis war stets die Schaffung eines in dieser Art noch nie vorhanden gewesenen Kunstwerkes, einer in ihrer Totalität durchaus originalen Gestaltung. Eine Gestaltung also, welche »das Gefühl eines ganz Neuen« erweckte.

Es würde dieser Seitenblick auf Schinkels praktische Tätigkeit hier nicht getan worden sein, wäre nicht Schinkel wiederholt der Vorwurf gemacht worden, er habe selbst dem von ihm aufgestellten — oben wiedergegebenen — Grundsatze nicht genügt. Insbesondere ist es Pecht, der in seinem sonst lesenswerten Buch über »Kunst und Künstler« (Nördlingen 1881, Bd. IV, S. 1 ff.) dem Meister, den er an Begabung und Bedeutung hinter Semper und Hansen beträchtlich zurückgestellt sehen möchte, jegliche Genialität und Originalität abstreitet und im Grunde in ihm einen bloßen betriebsamen Nachahmer — also einen wissenschaftlichen Handwerker — erblicken will. Ein grundverkehrteres, karikaturhafteres Urteil ist selten gefällt worden. Weder Semper noch Hansen haben auch nur Ein Bauwerk geschaffen, mit dem sie es vermöchten, sich neben Schinkels Berliner Schauspielhaus zu stellen. Und hätte Schinkel niemals ein anderes Gebäude aufgeführt als das Schauspielhaus: er hätte schon durch dieses Eine Monumentalwerk sich einen Platz im Ruhmestempel der deutschen Kunst gesichert für alle Zeit.



nämlich die ästhetischen. Diese sind schon oben zur Geltung gekommen. Wir sahen, daß jedes Kunstwerk Gefühle wecken soll, daß jede Kunstbetrachtung auf Kunstruhe abzielt und daß das Schöne in Natur und Kunst das Behagen an eigener Tätigkeit, insbesondere an eigener Phantasietätigkeit in uns erweckt.

Im folgenden soll gesprochen werden von den weitergehenden Wirkungen der Kunst: von ihrem Einfluß auf das geistige und sittliche Leben des Einzelmenschen und der Gesamtheit, also von den Beziehungen der Kunst zur Kultur, besonders auch zur Moral und Religion. Hier stoßen wir auf folgende Sätze.

1. Ohne Kunst keine Kultur. Es ist ein großer und verhängnisvoller Irrtum, wenn man die Kunst als bloße Modesache, als bloßen Luxus oder Komfort betrachtet. Sie ist mehr als dies: sie ist vielmehr ein unentbehrliches Agens für allen Kulturfortschritt. Alle diejenigen, die dies leugnen, verwechseln Kultur und Zivilisation. Es kann Völker geben und gibt in der Tat Völker, die ebenso hoch in der Zivilisation wie tief in der Kultur stehen. Wahre Kultur ist nicht denkbar ohne die Wirksamkeit von Idealen. Eine Pflanz- und Pflegstätte für diese Ideale aber sind nicht nur Staat, Kirche, Wissenschaft und Moral, sondern im hohen Maße auch die Kunst. Hören wir Schinkel selbst. »Es fragt sich, worin sich der Mensch wahrhaft vom Tier unterscheidet. Heißt das schon ein wahrhaft menschliches Leben, wenn der Mensch danach strebt, Obdach, Kleidung, Nahrung zu haben? Dies haben die Tiere von Natur oder erlangen es auf ihre Weise durch eine gewisse Tätigkeit auch. Auch damit, daß man etwa Einrichtungen macht, wodurch der Mensch vor seinesgleichen geschützt wird — das Wesen des Staates — bringt man noch nichts weiter als einen ruhigen, halbtierischen Zustand hervor. Die Einsicht in die Natur der Dinge und die Ideale erheben erst wahrhaft und erzeugen einen höheren Zustand, und solchen zu befördern ist die wahrhafte Pflicht, weil dadurch höheres Glück zugleich erwächst. Dies muß auch Prinzip des gebildeten Staates sein. Ja, es ist Sünde desselben, wenn er diesen Zustand nicht herbeizuführen strebt, noch größere aber, wenn er ihn ausdrücklich hemmt« (III, 359/60). »Hiernach ist die Beförderung der Bildung für schöne Kunst in jeder Zeit zu beachten. Keine Lücke darf in dem Fortgang eintreten, denn diese schadet der ganzen ethischen und moralischen Bildung« (III, 362). »In der Neuzeit gibt es ganze Völker, die auf der sogenannten höchsten Bildung stehen und in denen doch kein Kunstideal hervorleuchtet, bei denen die Tätigkeit auf die Vollendung der Lebensbequemlichkeiten bis ins unendlich Kleine fortgesetzt wird, die aber in betreff der Kunst nur gemeine Täuschung, Natürlichkeit, wie sie der Zufall gibt, Sauber-

keit der Technik verlangen. Hier dient die Kunst zum gemeinen Zeitvertreib, wird eine Äfferei und zuletzt ein Ingrediens zur Immoralität in einer Form, die kaum wieder zu verbannen ist« (III, 358). »Mode kann jeder unvernünftige Einfall werden ... ein Mittel zu leerem Luxus. Dagegen ist wahre Kunst sowie wahre Wissenschaft notwendige Bedingnis des vernunftgemäßen Lebens« (III, 359). »Die höchste Feinheit in der Ausbildung eines freien Gedankens kann nur in der bildenden Kunst erreicht werden. Sie schließt vollkommen ab, hat aber die ganze Welt in sich, aber bezogen auf das Eine, was dargestellt werden soll. Deshalb ist sie ein höchstes Ingrediens zur wahren Kultur. So zeigt sie sich uns noch als das Wahrzeichen in der Geschichte: erwähnt seien die pompejanischen Altertümer« (III, 356). »Das Schöne scheint eine der Basen zu sein, auf welcher (sic) das vernünftige Leben sich aufbaut. Ohne diesen Grund ist Kampf mit der Barbarei« (III, 363). »Gleichgültigkeit gegen bildende Kunst liegt nahe an Barbarei« (III, 356). »Die (byzantinische R.) Bilderstürmerei möchte vielleicht der krasseste Ausbruch von zur Barbarei herabgesunkener Menschennatur sein« (III, 355). Schinkel geht so weit, die Bilderfeindschaft des Koran geradezu für den politischen und moralischen Niedergang des Orients verantwortlich zu machen: »Hier«, sagt er, »möchte wohl der Grund des Untergangs (der islamitischen Völker) liegen, und daß ihre Bildung nie den höchsten Grad erreichen kann« (III, 356).

Irrig wäre es, zu glauben, Barbarei sei bloß bei unzivilisierten Völkern zu finden. Barbarei kann ebenso vorhanden sein bei zivilisierten, ja sie wird häufig zu finden sein bei überzivilisierten Nationen und Individuen. »In neuester Zeit hat der Begriff Barbarei einen ganz anderen Charakter angenommen. Es ist nicht mehr vollkommene Roheit, Mangel an aller Sitte, Grausamkeit usw. darunter verstanden, sondern überfeine äußere Bildung, die keinen Grund und Boden hat, Geschmack nach der konventionellen Weise der Zeit ohne Spur von Genie, Entfernung jeder ursprünglich naiven Gesinnung, raffinierte Umgehung aller Gesetze der Gesellschaft zu egoistischen Zwecken ...« (III, 388).

2. Kunst und Moral stehen nicht in Spannung und Gegensatz, sondern in Freundschaft und Wechselwirkung.

Natürlich kann dieser Satz nur von wahrer und echter Kunst, im höchsten Sinne also von der Monumentalkunst gelten. Derjenige Künstler, der nur der Mode des Augenblicks, der Laune des Publikums fröhnt, ist »aus der Kunstregion herabgesunken« (s. o.).

a) Alle Kunst hat moralische Verfeinerung zur Folge, ja zum Zwecke. »Das Kunstwerk soll für die, welche in feinem Gefühl erzogen sind, tiefe und solche Empfindungen oder vielmehr Stimmungen

erzeugen, welche Grundlage sind zu höheren moralischen Tendenzen, die auf moralische Standpunkte führen, von denen aus eigene moralische Äußerungen möglich werden. Zugleich liegt aber auch im Kunstwerk der rechten Art die Kraft, in uns zu bewirken, daß wir uns jener Stimmungen bewußt werden können und einen um so höheren Genuß haben« (III, 354).

Diesen großen Zweck zu erreichen, ist die Kunst imstande. Denn da sie auf das Große, Wesenhafte der Dinge geht, so erzieht sie zur Wahrhaftigkeit und Einfalt. Schon dies ist eine bedeutsame moralische Wirkung. »Die schöne Kunst macht uns zu Kindern. Wir spielen mit ihr, und je unschuldiger und unbefangener wir dies tun, je mehr werden wir wieder Kinder. Wenn wir aber nicht Kinder werden, kommen wir nicht ins Himmelreich« (III, 348). »Es gibt ... eine Rückwirkung der schönen Kunst auf die Moral. Die Freiheit der Empfindung überhaupt, durch bestimmte Bilder dargestellt im Felde des reinen Schönen, schließt alles Egoistische aus. Das Bestreben des Künstlers ist, daß alle einen Genuß am Höchsten mitempfinden sollen, und schon dies ist moralisch und tugendhaft« (III, 360). »Die schöne Kunst, indem sie sucht, jedem Gegenstande die ursprüngliche Seite abzugewinnen, ihn auf die letzte notwendige Einheit und Eigentümlichkeit seiner Wesenheit zurückzuführen, strebt nach höchster Wahrheit, höchster Wesentlichkeit, und dieses Bestreben allein schon bewahrt vor jenen zusammengesetzten Handlungsweisen aus Trug, Schein, halber Wahrheit usw., die sich so leicht in die menschlichen Handlungen einschleichen. Dies ist die sittliche Wirkung der schönen Kunst, Naivität und Unschuld des Lebens hervorzurufen und diese auf die höchsten, großartigsten und auf liebliche und angenehme Gegenstände zu verbreiten. Sie wird bewahren vor Überspannung aller Art und warnend wirken; falsches Raffinement, unnatürlich gezwungene Tätigkeiten, Klügeleien, welches alles nur Verwirrung hervorruft, werden vermieden und dagegen das Bestreben nach allgemeiner Klarheit entstehen« (III, 357).

Freilich ist auch der Künstler Kind seiner Zeit. Eine »überspannte, raffinierte, unnatürlich gezwungene, klügelnde« Zeit wird leicht auch Kunstwerke schaffen, die von diesem ihrem Fehler nicht frei sind. Um so wichtiger ist die Aufgabe des großen Künstlers, über seiner Zeit zu stehen und durch seine Kunst dem verkehrten Zeitstreben entgegen zu wirken. »So wie der Mensch, von seinem primitiven Naturzustande sich entfernend, zu einer höheren Kultur und dann dem vorwärtsschreitenden, vervielfältigten, ins Breite zerfließenden und eines Mittelpunktes mehr und mehr entbehrenden Zustande übergeht, wird gleichen Charakter auch die Architektur annehmen, und darin liegt

das Schwierige derselben für die späteren Zeiten: zugleich aber auch ein Fingerzeig, wie die Architektur rückwirkend das menschliche Bestreben auf ihre Art, und so weit die Kraft ihres Bereiches geht, regulieren und bessern könne und solle; und zwar durch das Monument, welches durch alle Zeiten der Bildung eigentlich immer den festen, einfachen Charakter behalten muß, der seine Wurzeln im primitiven Zustande der Menschenkultur schlägt und sich bis zum Gipfel einer höchsten Blüte herausgestaltet« (III, 372).

b) Wie die wahre Kunst die Moral, so fördert die wahre Moral die Kunst. Wo also Mangel an wahrer Sittlichkeit ist, da fehlt gleichzeitig auch die wahrhaft künstlerische Bildung und die echte Kunst. Wem der Sinn für das moralisch Große verloren gegangen ist, dem wird auch der Sinn für das ästhetisch Große abhanden kommen. »Das Vertrauen, das die Menschheit auf ihre Werke selbst legt, indem sie ihnen einen entschiedenen Wert beilegt und ihre Erhaltung auf lange Zeit erstrebt, hat selber etwas moralisch Hohes und Erhabenes. Dagegen ist die völlige Geringschätzung alles Bestehenden, dem man sobald als möglich ein anderes an seine Stelle wünscht, dieser Hang, die Beförderung des Wechsels, der endlich für kein Ding die Zeit es zu erkennen und zu genießen zuläßt, ein sicheres Zeichen von der Nichtigkeit des Zeitcharakters und derer, die an der Spitze stehen« (III, 371). — »Die neue Zeit (England!) macht alles leicht; sie glaubt nicht mehr an ein Bestehendes und erkennt die Nichtigkeit der Natur und daß alles sich bald anders gestalten werde. Daher ist der Sinn fürs Monument verloren gegangen« (III, 371).

c) Moral und Kunst dienen also einander gegenseitig; eine erhöht die andere. Schon hieraus ist ersichtlich, daß von einem Widerstreit dieser beiden Kulturmächte schlechterdings keine Rede sein kann. Die widerstreitlose Zusammengehörigkeit von Kunst und Moral leuchtet aber noch aus weiteren Erwägungen ein. Die Kunst verlangt vom Menschen nichts Unmoralisches; sie sucht das Gemeine nicht. Wo sie ihm begegnet, geht sie entweder vorbei, oder sie ordnet es einer höheren, idealen Absicht unter. So adelt die Kunst auch das Gemeine. »Rein ursprüngliche Verderbtheit, sowohl moralische als physische, ist kein Gegenstand der schönen Kunst, kein Gegenstand des religiösen Glaubens. Sondern jede Verderbtheit ist Aufgabe zur Besserung, die bei richtig angewandten Mitteln erfolgen oder die vernichtet werden muß (sic). Hierin liegt die moralische, die religiöse Seite für Wissenschaft und Kunst. Die hohe Schönheit erregt nie eine der Menschenwürde widerstrebende Sinnlichkeit, sondern sie zeigt eine Sinnlichkeit höherer Art, vom Geiste durchdrungen: daß das Göttliche der irdischen Form beiwohnen und daß es darin gefunden werden kann und

muß. Dies ist der Grund der höheren edlen Ritterlichkeit des Mittelalters, die aus diesem Gefühl hervorging: für die Schönheit am Weibe, dem man sich näherte, wurde das Leben gewagt und alle Aufopferung gebracht, die ihrer nur würdig sein sollte. Das Gemeine, rein Tierische, Abgesonderte, blind Instinktartige, Sinnliche konnte solche Kraftäußerung nicht hervorbringen« (III, 365). »Die wahre Schönheit hebt über alle niedrige Sinnlichkeit hinaus, hebt über die gemeine irdische Form hinweg« (III, 366). »Am sündhaftesten erscheinen solche Religionslehren, welche die schöne Kunst als etwas Strafbares verwerfen, indem sie dem Menschen den einzigen Weg abschneiden, über die gemeine Sinnlichkeit wegzukommen und das Göttliche in den irdischen Formen zu erkennen, deren Dasein doch nicht aus der Hölle kommen kann, sondern auch göttliches Geschöpf ist und jedem Menschen täglich sich immer von Neuem aufdrängt« (III, 365).

d) Wir kehren die Betrachtung auf die andere Seite und sagen weiter: die Moral fordert niemals etwas Unschönes, niemals etwas mit unserem künstlerischen Empfinden Unvereinbares. Die finstere, mürrische Pflicht- und Asketenmoral, der pedantische kategorische Imperativ Kants stellt eine niedere, zu überwindende Stufe der Moralität dar. Alle diejenigen, welche einen Gegensatz zwischen Moral und Kunst für möglich, ja für notwendig halten, fassen weder die Kunst noch die Moral in ihrer ganzen Größe auf. Wer Moral und Kunst wirklich voll und tief erfaßt, der wird sie in notwendiger Ergänzung, in versöhnter Harmonie finden. Diese harmonische Durchdringung des Schönen und Guten aber ist die schöne Seele (Schiller), die Kalokagathie der Griechen. Die sittliche Freiheit fällt mit der höchsten ästhetischen Befriedigung, die Tugend mit der Glückseligkeit zusammen. Der Gegensatz des freudlosen Nomismus und des gesetzlosen Eudaimonismus ist ein zu überwindender Standpunkt. Dies ist der tiefste Sinn der hier folgenden Worte eines echten Künstlergemütes: »Unser Geist ist nicht frei, wenn er nicht Herr seiner Vorstellungen ist; dagegen erscheint die Freiheit des Geistes bei jeder Selbstüberwindung, bei jedem Widerstande gegen äußere Lockungen, bei jeder Pflichterfüllung, bei jedem Streben nach dem Besseren und bei jeder Wegräumung eines Hindernisses zu diesem Zwecke. Jeder freie Moment ist ein seliger« (Schinkels Wahrspruch für seine Familie: Ziller, Schinkel 1897, S. 3). »Der Mensch bilde sich in allem schön, damit jede von ihm ausgehende Handlung durch und durch in Motiven und Ausführung schön werde. Dann fällt für ihn der Begriff der Pflicht in dem gröberen Sinne, welcher von schwerer Pflicht, drückender Pflicht usw. spricht, ganz fort, und er handelt überall in seligem Genuß, der die notwendige Folge des Hervorbringens des Schönen

ist. Mit anderen Worten: jede Handlung sei ihm eine Kunstaufgabe; so hat er die Seligkeit auf Erden und lebt in der Gottheit; und aus diesem Standpunkte wird ihm die Pflicht im obigen Sinn als halbe Sünde erscheinen, oder vielmehr ein Mensch, der nur nach Pflichtgefühl handelt, steht noch auf dem unvollkommenen Standpunkt, in welchem die Sünde noch bekämpft werden muß, folglich noch Gewalt über den Menschen ausübt und noch nicht durch die Liebe zum Schönen ganz verdrängt wurde (vgl. Gal. 3, 10; 4, 3: R.). Es kann nicht die Bestimmung des Lebens sein, sich zu quälen, vielmehr soll Seligkeit die Bestimmung alles Lebens sein; und so wird man eigentlich gottwohlgefälliger, wenn man mit Liebe handelt: aber nur das Schöne ist der höchsten Liebe fähig; und darum handle man schön, um sich selbst lieben und dadurch selig werden zu können« (III, 347/48). »In der Schönheit des Handelns liegen verborgen Anstand, Zweckmäßigkeit, Moralität und der eigene und höhere Zauber der Schönheit selbst, den die Natur selbst in so vielem als Vorbild aufgestellt hat für das Auge, welches es sehen kann und sich gewöhnt und geübt hat, es zu sehen« (III, 357/58). »Die Freiheit des Gewissens muß durch Erziehung im Vernünftigen, Gebildeten und Schönen erzeugt werden. Keines dieser Ingredienzien darf fehlen; denn das Moralische erhöht sich durch das Schöne, und es ist nicht einerlei, wie z. B. eine Wohltat sich äußert, ob zugleich schön oder nicht schön. Sie kann im ersteren Falle wahrhaft beglücken und ermutigen, im zweiten beleidigen und kränken. Kann man also Gleichgültigkeit dagegen haben?« (III, 360). »Die Denkmäler der Kunst und Wissenschaft ... sollten die Kritik für jede neue Handlung werden, indem man fragt: wie wird sich dies in einem Kunstwerke ausnehmen? Nur dann wird die Handlung klassisch werden« (III, 359).

Kunst und Moral sind also Schwestern; sie beide verbindet ein Band: der Blick auf die Idealität der Dinge, die Tendenz auf Freiheit, Wahrheit und Schönheit des Handelns.

3. Wie die Moral, so ist auch die Religion eine Schwester der Kunst, ein Reis, Einer Wurzel mit der Kunst entsprossen. Denn beide, Kunst wie Religion, haben Heiligung der Natur zum Ziele, und beide suchen das Ewige und Göttliche in allen Dingen. »Religiösester Sinn ist: Heiligung der Natur: — das Altertum der Griechen« (III, 357). (Für Schinkel sind also die Griechen nicht, wie eine einseitig orientierte Auffassung wohl annehmen möchte, die ärgsten Heiden, sondern ein durch und durch religiöses Volk gewesen.) Diese enge Zusammengehörigkeit von Kunst und Religion zeigt sich in zweifacher Weise.

a) »Der Mensch sucht unter den beständig wechselnden Gestal-

tungen der Welt immer etwas Beständiges: das Göttliche. Es soll nicht alles untergehen; er will etwas haben, das ihm bleibt. Zuerst wurde für die Götter gebaut, während der Mensch noch in leicht zerstörbaren Hütten wohnte« (III, 371). Der Anfang aller Kunst ist also Religion.

b) »Die höhere, dem in seinem irdischen Verhältnis festgestellten Menschen würdigste und lebendigste Form der Religiosität ist die, daß er den Glauben zur Tätigkeit erhebt, das rein Göttliche in jedem Naturgegenstande und in jeder Menschenhandlung herauszusuchen und finden zu können oder ihr aufzudrücken. Daher stammt die Bildung des Ideals jeder Gattung von Naturgegenständen und menschlichen Handlungen, worin die höhere Kunst liegt, die rein religiös wird« (III, 366). Das Ende aller Kunst ist also Religion.

VI.

Naturschönheit und Kunstschönheit.

Von

Julius Schultz.

1.

Ist der sogenannte »ästhetische« Zustand so rätselhaft oder so schwer erfaßbar? Oder woher sonst die Mannigfaltigkeit der Theorien über sein Wesen? Und die einander widersprechenden Philosophen waren und sind doch im allgemeinen geeignete Beurteiler, scharfsinnig, in psychologischer Analyse geübt, an Kunstgenüsse gewöhnt! Liegt die Vermutung nicht nahe, daß jeder der Denker eine Seite der Wahrheit gesehen hat? Dann wäre das ästhetische Genießen ein sehr zusammengesetzter Vorgang, dessen Elemente aus den gegnerischen Schriften sich sammeln ließen. In der Tat, wie sehr auch in metaphysischen und erkenntnistheoretischen Fragen der Eklektizismus einem berechtigten Einheitsbedürfnis widerstrebe: in unserem Falle scheint er am Platze; in gewissem Sinne schon Fechner, mit neuen Argumenten aber besonders Volkelt und Dessoir, haben das überzeugend dargetan.

Ich gehe noch einen kleinen Schritt weiter. Ich behaupte, daß die Wörter: »ästhetisch« und »schön« mehrdeutig sind. Das Wort Kunst umspannt als ein rechtes Zufallswort eine Reihe menschlicher Tätigkeiten, die ihrem Wesen nach nicht notwendig zusammengehören; gäbe es z. B. einen für Baukunst, Tischlerei und Maschinentechnik gemeinsamen Ausdruck und wäre es ungebräuchlich, die Architektur als »Kunst« zu bezeichnen: so fielen am Ende mancherlei Spekulationen wie von selber fort, und unsere Einsicht bliebe den Tatsachen dennoch ebensogut angemessen wie jetzt. Und auch die verschiedenen Formen des »ästhetischen Genusses« mögen der innerlichen Verwandtschaft mehr entbehren, als man meistens annimmt, und anderseits einzeln mit einzelnen »außerästhetischen« Affekten in unerwartet enger Verbindung stehen.

Diese Behauptung möchte ich im folgenden etwas näher begründen.

Selbstverständlich bleibt: daß Übergänge und dann wieder Kombinationen der verschiedenen Zustände, die ich darstellen will, unauf-

hörlich vorkommen. Eine sondernde Arbeit habe ich vor; eine solche macht leicht den Eindruck, als schärfe sie die Grenzlinien unnatürlich. Aber das liegt in der Aufgabe; Sache des Lesers ist, die Konturen so weit zu verstreichen, wie das lebendige Leben fordert.

Bei einem Thema wie diesem wird kein billiger Richter erwarten, daß der Autor zwischen Erlesenem und Selbstgedachtem genau zu scheiden imstande sein sollte. Das wäre um so schwieriger, als auch da, wo meine Gedanken mit früher geäußerten sich wirklich berühren, ich Entlehntes gegen nochmals Neuersonnenes oft kaum abzugrenzen wüßte. Diskussionen und Polemik schließt ohnehin der schmale Umfang aus, den ich meinem anspruchslosen Aufsatze vorschreibe.

2.

Meine Voraussetzung ist, daß für die zahlreichsten und wichtigsten Fälle des sogenannten ästhetischen Genießens Lotze, Robert Vischer, Groos und Lipps mit ihren Theorien der Einfühlung und der inneren Nachahmung das Richtige getroffen haben. Beides gehört unzertrennlich zusammen; denn indem ich mein eigenes Wesen in den Gegenstand hineinlebe, lebe ich das so entzündete Leben des Gegenstandes notwendigerweise auch in mir nach. Das hat bereits Groos überzeugend dargetan, und er hat zugleich die Art des so entstehenden Genusses überaus glücklich dadurch definiert, daß er ihn der Lust am Spiele unterordnete. »Ästhetisch wirksam« ist nun nach dieser Theorie jedes Objekt, das die »Einfühlung« leicht macht, diese ist an sich schon ein Glück, auch wenn der Inhalt der nachgelebten Zustände unlusterregend sein sollte; ist dieser Inhalt aber selber angenehm, so nennen wir den Gegenstand »schön«. Auch das hat Groos vortrefflich ausgeführt.

Damit also z. B. der Umriß eines Berges überhaupt ästhetisch wirke (in diesem ersten Sinne des Wortes), muß er »markant« sein: eine »kleinlich« zerzackte oder »unbestimmte« Linie läßt uns nicht zur rechten »Einfühlung« kommen. »Schön« dagegen ist der Berg, wenn z. B. seine »kühne« Gestalt Spannungen freudigen Stolzes in uns auslöst.

Hierüber hätte ich an sich die Pflicht ausführlich zu werden; ja, die sachliche Ökonomie würde fordern, daß ich den größeren Teil meiner Arbeit dieser ersten Gattung des ästhetischen Genusses widmete. Aber die genannten Verfasser haben das Thema meiner Ansicht nach einstweilen erschöpfend behandelt.

Die Einfühlung in Raumformen insbesondere haben Wölfflin und Lipps so ausführlich und geistvoll bearbeitet, daß ich statt aller weiteren Worte auf ihre Werke verweisen darf.

3.

Nun aber erfahren wir etwas Sonderbares.

Wenn ich von meinem Erleben und dem meiner Bekannten ausgehe und mich alsdann in Welt und Literatur umschaue, so muß ich annehmen: der unvergleichbar stärkste »ästhetische« Genuß, mindestens für den normal entwickelten Germanen heutiger Zeit, ist die Freude an der freien Natur. Ob bei anderen vielleicht die Musikfreude konkurriert, weiß ich freilich nicht recht; für mich persönlich bekenne ich: das höchste Entzücken, in das z. B. irgend ein Gemälde mich versetzen kann, hat etwas Kühles und Mattes, mit der Wonne verglichen, die eine lebendige Landschaft mir gewährt. Aber abgesehen von diesem Gradunterschiede bemerke ich auch einen qualitativen, an den niemand denkt, obwohl ihn natürlich Tausende so gut wie ich empfunden haben. Kunstwerke unterliegen dem ästhetischen Urteil und erregen entweder Freude oder Mißfallen. Die Natur dagegen scheint solchem Richterspruch entzogen; sie entzückt als solche, ist allenthalben »schön«. Ja, wenn ich's ein klein wenig übertrieben ausdrücken dürfte: ist eigentlich allenthalben gleich schön. Wenn ich an Felswänden in die Höhe starre, den Schaum des Meeres um mich spritzen lasse oder die Sonne durch Waldwipfel glühen sehe und das Gewimmel im Grase beobachte: so erlebe ich ein besondersartiges Glück. Dessen Intensität ist vollständig davon unabhängig, wie die Bergformen als Formen »wirken« und ob die Pflanzen und Tiere um mich her harmonisch und charakteristisch gebaut sind oder nicht. Eine »Einfühlung« ist das natürlich auch, was ich jetzt erfahre; aber sie scheint im Gegensatz zur ersten Art bei jedem Gegenstande gleich gut zu gelingen und jedesmal gleich lustvolle Assoziationen hervorzuzaubern. Daneben kann ich dann auch, wie ja niemand bezweifelt, an jenem Nachleben der Formen mich freuen. Aber dem eigentlichen »Naturgenuß« gegenüber ist das ein gleichgültigeres Zweites. Ich fühle wohl: das Matterhorn ist ein stolzerer Berg als der flache Lyskamm; dennoch wüßte ich nicht, daß ich im rauhen Tale von Gressoney weniger geschwelgt hätte als in Zermatt. Die Eichen von Muskau und die Pinien von Evisa sind prächtigere Exemplare als man sonst sieht; aber beglückte mich der einfache Buchenwald bei Göttingen oder Ruppin deshalb soviel weniger? Eine Feuerlilie ist schöner als eine Melde, und ein Hirsch schöner als ein Wildschwein; dennoch freut uns jedes Geschöpf da am meisten, wo es am besten hingehört. Ich kann jederzeit aus dem Zustande, den ich »Naturgenuß« nenne, in das Spiel des Formennachfühlens hinübertreten; gewiß. Dann urteile ich alsbald wieder, lobe und tadle die Gestalten. Aber die

Freude an den gelobten setzt sich deutlich von der kritiklosen Seligkeit des eigentlichen Naturgenießens ab.

Und was von den Formen, gilt ebensogut von den Farben. Man kann, wenn man in dieser Hinsicht einen ausgesprochenen Geschmack sich gebildet hat, auf ihre Harmonien achten und ihre Disharmonien mißbilligen, im Freien wie im Gemälde. Das ist dann ein Genuß oder eine Störung nebenher. Das Wesen der Lust, von der ich jetzt spreche, wird davon gar nicht berührt; die Natur als solche erfreut durch alle ihre Farbenzusammenstellungen. Das Bunt des Herbstlaubes und die kräftigen Kontraste in den Alpen bezaubern in ihrer Art gerade so sehr wie die sanften Abtönungen mittelmeerischer Landschaften und die Einfarbigkeit der Wüste oder der Heide. — Über die Töne läßt sich das nämliche sagen. Das Geräusch der Holzaxt ist gewiß nicht melodisch; aber das Hämmern des Spechtes erhöht die Freude am Walde. Und weder verwünscht man um Ruinenfelsen das Rabengekrächze noch in der Bergeinsamkeit die schreckhaft schrillen Pfiffe der Murmeltiere.

Die Ästhetik der Formen, der Farben (falls es eine solche gibt) und der Töne scheint also gegenüber dem Naturgenuß zu versagen. Das Einfühlungsglück ist hier offenbar ein eigentümliches und heischt besondere Erwägungen.

4.

An diesem Resultat dürfen uns zwei Bemerkungen nicht irre machen.

Erstens. Dem Gesetze, das über jeder Lust waltet, kann sich der Naturgenuß selbstverständlich nicht entziehen. Andauernde Reize stumpfen auch ihn ab; Wechsel der Eindrücke verlangt auch er. Für einen einzigen Augenblick wäre die einförmigste Steppe ebenso herrlich wie das entzückendste Gebirgstal. Ich habe die Sandflächen der Libyschen Wüste inbrünstig genossen und finde einen Blick über Kiefernwälder und öde Heiden unter Umständen wundervoll. Aber derlei Landschaften »langweilen« bald. Man schmachtet nach Abwechslung und zieht deshalb bunte und formenreiche Gegenden vor.

Zweitens. Es gibt in der Tat Organismen, die uns unbedingt widerwärtig vorkommen. Aber eben deren Musterung macht klar, wie andere Bahnen unser Urteil über das Naturschöne geht als unsere sonstigen ästhetischen Schätzungen.

Möbius hat sehr hübsch gezeigt, welche Tiere »häßlich« sind — und warum. Aber die meisten davon entzücken uns in der freien Natur dennoch, mögen ihre Farben und Proportionen sein, welche sie wollen. Bockkäfer mit übertrieben langen Hörnern und Beinen, phan-

tastisch verzerrte Gespenstheuschrecken, possierlich verbreiterte Taschenkrebse erfreuen uns im Grunde ebenso innig wie die »schönsten« Kruster- und Insektengestalten. Mit welchem Vergnügen habe ich die Chamäleonten in den Hecken von Alexandrien schlüpfen sehen; wie reizvoll dekoriert der formell abscheuliche Erdmolch einen moosgrünen Felsblock im Harze. Der Tukan ist kein schöngebauter Vogel, Möbius hat recht; ein allzu gewaltiger Schnabel scheint den ganzen Leib ums Gleichgewicht zu bringen; dennoch, wie prächtig mögen diese bunten und seltsamen »Pfefferfresser« im Urwalde wirken! Ja, fast möchte ich annehmen, daß sogar das Nilpferd in seinem heimischen Elemente unerwartete Reize enthüllt. Zwischen Gittern und neben einem Ententümpel sieht es wie ein scheußlich vergrößertes und vergröbertes Schwein aus; aber wenn sich die bläulichen Kolosse zwischen den Lotosblumen und Papyrusstauden des Tschadsees wälzen und ihre Riesenrachen in afrikanische Lüfte gähnen: hinreißend mag der Anblick sein!

Jemand meint vielleicht, die aufgezählten Häßlichkeiten wirkten nur in dem Sinne ästhetisch, wie es Häßlichkeiten auch etwa in Gemälden tun: sie dienten zur Charakterisierung der Landschaft. Nun gut: aber wie kommt es dann, daß im Freien jede Form hierzu ungefähr gleich geeignet scheint! Warum begeht die Natur für unseren menschlichen Geschmack keinen Kunstfehler?

Eine Ästhetik der Pflanzenwelt hat meines Wissens niemand geschrieben. Auch eine solche würde vielleicht neben vielen gefälligen nicht wenige »unschöne« Formen aufzählen. Aber was kümmert das den Genießer der Natur? Er schwelgt zwischen Kiefern wie zwischen Eichen, auf Bergmatten wie auf Heiden, und jeder neue Typ reizt ihn zu neuer Bewunderung. Freilich, jenes allgemeine Prinzip der Abwechslung macht sich hier mit Kraft geltend: sogar die allerschönsten Blumen werden leicht langweilig, wenn sie gar zu massenhaft auftreten, und auch der Wald darf nicht einförmig sein, wenn wir ihn recht genießen sollen.

Nun gibt es allerdings auch abstoßende Organismen, die uns in ihrem engen Bezirk die Freude an der Natur verleiden könnten. Bezeichnend aber, daß es samt und sonders Tiere sind. Die Häßlichkeit, von der ich jetzt spreche, hat also mit den rein ästhetischen Mächten, mit Form und Farbe, unmittelbar nichts zu schaffen. Sonst wäre es doch ein seltsames Wunder, wenn von hunderttausend verschieden gefärbten und geformten Pflanzenarten keine einzige uns widerwärtig sein sollte, dagegen von den Tierarten so viele.

Schwimmende Wassertiere stoßen uns niemals ab, mögen sie im übrigen aussehen, wie sie wollen. Häßlich können sie erst dann

werden, wenn sie, ihrem Element entrissen, gleichsam nackt an der Sonne zappeln. — Dagegen erregt dem unverbildeten Menschen die Form und schlängelnde Bewegung aller Würmer und wurmähnlichen Tiere Ekel; besonders aber, wenn deren Farbe ins Fleischrötliche oder Weiße spielt. Ferner schreckt uns ein Gewimmel und Gezappel allzu langer oder allzuvieler Gliedmaßen. Sodann bei manchen Insekten, Spinnentieren und Krustern eine gewisse schleppende Gangart; die steht zu den sechs oder mehr meist schlanken Beinen leicht in solchem Gegensatze, daß man unwillkürlich an Krankheit und Lähmung denkt. Die schwarzen »Trauerkäfer« (Blaps) ähneln in Form und Farbe manchen Laufkäfern; dennoch wirken diese anmutig, jene aber — wegen ihrer kriechenden Langsamkeit — eher abstoßend. — Widrig sind alle plattgedrückten Tiere: wir denken dabei an verstümmelnde Quetschungen. Daher wohl fürchten die meisten Reisenden in Gasthausbetten die trägen, flachen Wanzen mehr als die fast lästigeren Flöhe. — Widrig sind ferner alle sackigen oder knolligen Bildungen, die an Geschwüre oder dergleichen erinnern. Und der Abscheu steigt um so mehr, je bleicher oder menschenfarbener solche Geschöpfe erscheinen. Lokalisierte Behaarung wirkt da fast grausig; man betrachte etwa die vergrößerten Bilder gewisser Milben. Gerade hier aber wird klar, wie wenig Anteil an dem unerfreulichen Eindruck Form und Farbe selber haben. Es gibt Pflanzenwurzeln, aus denen mit der leichtesten Umwandlung ein blasses, knolliges, haariges, langgebeintes Spinnentier zu gestalten wäre; fingen sie an langsam zu kriechen, wir würden nichts Widerwärtigeres uns ausdenken können; so aber, in ihrer pflanzlichen Unschuld, finden wir sie interessant, ja »schön«.

Weiter! Alle Tiere, deren Kleinheit den Bau des Körpers nicht deutlich mehr erkennen läßt, sind uns ekelhaft; zumal wenn sie etwas Filziges an sich haben; sie erscheinen dann wie belebte Schmutz- oder Staubflocken. Die Läuse verbinden diese Häßlichkeit mit Plattheit und langsamem Kriechen so, daß sie unter allen Tieren uns fast die widerwärtigsten sind; und zwar nicht etwa nur die animalischen Schmarotzer, sondern ebensogut die ästhetisch in Blattgrün schwelgenden Aphiden.

Unter den Wirbeltieren stoßen uns sämtliche Arten mit nackter Haut ab, am meisten, wenn sie Warzen tragen wie die Kröten; oder wenn ihre Nacktheit von ferne an die menschliche erinnert; man denke an die Hälse der Strauße, Geier, Truthähne. — Endlich sind uns die Affen zuwider, besonders einerseits die menschenähnlichsten, andererseits die Paviane mit ihren gedunsenen und grell gefärbten Gesäßschwielen.

All diese Häßlichkeiten aber, die wir ernstlich aus dem Naturbilde

fortwünschen, lassen sich unter einem Begriff zusammenfassen: sie erinnern uns nämlich an Menschliches; und da sie dem Untermenschlichen angehören, selbstverständlich an entstelltes, krankes, verstümmeltes Menschliches. Der Affe, unsere Karikatur, steht noch an der Grenze des Ästhetischen; und so liebt ihn ja die Kunst. Menschenhafte Hälse, aus Vogelgefieder schauend, wären schlechthin schreckhaft; da jedoch bei jenen Vögeln die Ähnlichkeit nicht allzugroß ist, passieren sie zur Not. Bewegungen niederer Tiere, die an Fingergezappel mahnen, sind zwar unschön, doch mitunter wenigstens amüsant. Das lahm Hinschleichende ist bereits fataler. Am greulichsten aber, was, wie manche Würmer, an blutige, ringelnde Gedärme erinnert — oder was Bilder von Schmutz, Warzen, Auswüchsen, Geschwüren reproduziert.

Solche Vorstellungen jedoch erzeugen außerästhetische Affekte: Ekel oder Schrecken. Und so unterbrechen sie den ästhetischen Zustand selber, während mißlungene Einzelheiten in Kunstwerken nur unlustige Augenblicke innerhalb des weitergehenden Einfühlungsspieles zu bedeuten brauchen. Der Fall ist dort im Grunde nicht viel anders, als wenn die Angst vor einem noch so herrlichen Königstiger oder der Kälteschauer auf Firngipfeln die Freude an aller Pracht um uns her aufhebt. Und in der Tat: wem es gelingt, jene fatalen Vergleichungen aus dem Bewußtsein zu drängen und dadurch den Zustand des reinen Beschauens wiederherzustellen, dem gehen auch die verstoßenen Geschöpfe alsbald in die allgemeine Weltschönheit ein. Es gelingt dies aber allmählich durch genauere Bekanntschaft mit den seltsamen Wesen. Ich persönlich vermag fleischige Vogelhälse, Amphibien aller Sorten, auch z. B. Kröten, wo sie hingehören, Schlangen, Raupen, Nacktschnecken, alle Käfer und farbigen Wanzen, größere Spinnen und Kruster jeder Art ästhetisch zu genießen; für das kleine Ungeziefer und die meisten Würmer langt die Vertiefung noch nicht; Affen müßte ich im Urwalde sehen, um zu entscheiden. Es bilden hiernach auch die widerwärtigen Tiere keine eigentliche Ausnahme von unserem Satze: daß für den »Naturgenuß« im besonderen Sinne des Wortes die freie Natur überall gleich geeignet ist. Gleich — oder doch annähernd gleich, sofern nur nicht Eintönigkeit die Lust zu schnell abstumpft.

5.

Dafür scheint der Naturgenuß von der Stimmung abhängiger zu sein als die anderen Arten des ästhetischen Genießens. Es kann uns in der Tat begegnen, daß auch die reichste Natur uns stumpf und kalt läßt; während uns dann ein andermal der Rausch auf einem ein-

förmigen Waldspaziergang befallen mag. Der Natur fehlt es mithin an jenem Stachel, mit dem gute Kunst die richtige Stimmung gewöhnlich aufzuregen versteht. Auch in dieser Hinsicht aber verhält sich jene für das Naturgenießen unwesentliche Freude an schönen Farben und Formen mehr wie der Kunstgenuß. Ich bin vielleicht teilnahmlos stundenlang umhergewandert; eine bemerkenswerte Berglinie oder ein auffallend harmonisch gefärbter Rasenteppich versetzt mich dann doch wieder in eine Bewunderung, der ähnlich, mit der ich ein bedeutendes Gemälde betrachte.

Doch die Ausnahmslosigkeit, mit der freie Natur uns entzückt, und die Launenhaftigkeit, die der Naturgenuß in seinem Eintreten oder Nichteintreten zeigt, verraten uns noch nicht das eigentliche Wesen dieses stärksten ästhetischen Affektes. Das erkennen wir vielmehr erst, wenn wir uns die objektiven Hindernisse des Naturgenießens vergegenwärtigen. Was ist in dem Sinne, den wir jetzt vor Augen haben, »unästhetisch«? Was reißt uns unbedingt aus der Naturfreude heraus?

Alles aufdringliche Menschenwerk, ja, mitunter schon irgend eine Spur vom Menschen.

Der Waldboden mag bewachsen sein, wie er will; oder es mag bloßer Sand zwischen den Föhrenstämmen durchscheinen. »Schön« bleibt er immer. Aber umherliegende Papiere oder Scherben wirken schlechthin abscheulich. Natürliche Hecken pflegen anmutig zu sein; Zäune dagegen erbittern uns; und zwar um so heftiger, je »rationeller« sie konstruiert sind; einen verfallenden Holzzaun dulden wir zur Not; ein Drahtgeflecht im Freien reizt den friedlichsten Staatsbürger es niederzustampfen. Stören doch schon jene niedrigen, metallenen Einfassungen, mit denen bei uns die Rasenflächen der öffentlichen Parke geschützt werden, die »Einfühlung« in die Natur unbarmherzig. — Welche Bäume erscheinen dem Naturgenießenden als »unschön«? Nicht etwa, wie man nach den meisten Systemen der Ästhetik denken sollte, die verknorrten, verwachsenen, verkrüppelten; im Gegenteil, gerade die regen unsere Phantasie gewöhnlich besonders freudig an. Sondern die allzubürgerlich gezähmten: jene mastbaumartigen Nutzkiefern beispielsweise, denen man den Zwang der Forstung unmittelbar vom Stamme liest; oder die kultivierten Eichen der Schlagwälder, mit ihrem militärisch geraden Wuchse und ihren unnatürlich hoch gehobenen Kronen. — Eine künstliche Wiese zwischen wilden Matten verdrießt uns; ein Kornfeld unter Umständen noch mehr; doch gibt hier der prächtige Farbeneffekt mitunter eine Art von Ersatz. Je vernunftgemäßer aber die Kulturen angelegt sind, je mathematischere Umrisse sie zeigen, je mehr sie des lachenden Unkrauts entbehren, desto

bitterer kann unser Mißfallen werden. — Erst recht unterbricht nun jede menschliche Wohnung den Naturgenuß. Dem widerspricht die Tatsache nicht, daß es uns oft freut, nach langer einsamer Wanderung auf ein Dorf oder Gehöft zu stoßen. Dies ist dann einfach ein Zeichen, daß wir des ästhetischen Zustandes müde geworden sind und einer Erfrischungspause bedürfen. Freuen wir uns doch mitunter auch im Theater des Aufenthalts im Foyer, in Gallerien eines Blicks aus dem Fenster. In unserem Falle kommt noch hinzu, daß längere Einsamkeit viele Menschen ängstlich macht. Übrigens gilt auch hier, was von Feldern und Wiesen galt. Gebäude wirken oft malerisch, betonen interessante Konturen, setzen reizvolle Farbenflecke in eintönige Bilder. Wiederum aber herrscht die Regel: je bewußter das Denken in den Anlagen gewaltet hat, desto fataler werden sie uns. Eine moderne Eisenbrücke kann ein ganzes Tal zerstören; ein Fabrikgebäude mit zugehöriger Esse, aber auch ein Hotelkasten schweizerischer Mode verschimpft die Gegend weit und breit, und hätte der größte Architekt Europas die Fassade gedichtet; eine leidlich gebaute Villa ertragen wir mit leiserem Schmerze; am besten gefallen uns einfache Bauernhäuser oder Sennhütten; die kommen uns schon mehr selber wie Naturprodukte vor; sie schmiegen sich in die Landschaft wie Vogelnester in die Bäume; im Grunde möchten wir sie in den meisten Fällen nicht gerne missen. Mächtig erhöht aber wird der Reiz der Natur überall durch Ruinen. Es scheint mithin: als Naturgenießende zürnen wir über die Beherrschung der Natur durch den Menschen; ertragen die Anlehnung des Menschen an die Natur; die, ach so vereinzelten, Siege der Natur über Menschenwerk dagegen bejubeln wir.

6.

Damit haben wir den Schlüssel für das eigentliche Wesen des Naturgenusses.

Daß er auf Einfühlung und Nachleben beruht, stand wohl von Anfang an fest; ja, man möchte vermuten, von ihm wäre die Einfühlungstheorie ausgegangen. Aber es kommt darauf an: welches Leben es ist, das wir dabei mitmachen. — Wir verschmelzen mit den unbewußten Gliedern des Weltalls, indem wir sie vermenschlichen und dann ihr unschuldiges Dasein in uns reproduzieren. Und das muß in der freien Natur allenthalben gelingen, weil wir eben als Gegenstand unseres Spieles nichts anderes nötig haben als nur — naiv gebliebene Teile der Schöpfung.

Worauf jedoch beruht die besondere Wonne, die das Naturgenießen vor anderen ästhetischen Zuständen voraus hat? Die ihm feindlichen Eindrücke offenbaren es: auf einem gewissen Haß gegen die Kultur.

Wir spielen für Stunden und Tage, wir wären wieder Naturwesen; und die Illusion, der Kultur entrückt zu sein, beseligt uns. Je weiter wir uns von ihr zu entfernen scheinen, desto besser. Darum verdrießen uns auch alle Begegnungen mit anderen Menschen in der Öde. Und nicht nur, was wir sehen, auch unsere eigene Zurüstung wird für den Genuß wichtig. Im Gesellschaftsanzug empfindet man die großartigste Landschaft nicht mehr ganz andächtig; lässig muß sich kleiden, »wer recht mit Freuden wandern will«; ich habe mich wohl auf einem einsamen Berggipfel nackt ausgezogen und dabei eine entschiedene Steigerung des Naturrausches erfahren; und ob nicht eine Küste besonders wunderherrlich aussieht, wenn man neben ihr herschwimmt, können ja auch andere ausprobieren.

Wie ist es aber möglich, daß wir die Kultur hassen, da sie doch unser Dasein bedingt und uns alles Unentbehrliche schenkt?

Wir lieben sie ja auch; aber sie zwängt uns ein und mechanisiert unser Leben, indem sie es erhält; macht uns zu kranken, haustierhaltenden Haustieren. Darum bedürfen wir von Zeit zu Zeit eines kathartischen Heilmittels. Da wir's im Ernste nicht können, müssen wir wenigstens im ästhetischen Spiele unsere Naturwüchsigkeit recken; sonst atrophiert sie, und wir werden Maschinen der Gesellschaft. Wir erleben in der Wildnis ungefähr, was ein junges Stallpferd auf freier Weide erleben mag. Aber freilich — das rechte Stallpferd will auch einmal wieder an der Krippe stehen. Wenn wir die Sehnsucht zum Urzustande gerade nicht in den Adern fühlen, so »gibt« die Natur als solche uns nichts. Deswegen stellt sich der Naturgenuß nicht so prompt ein wie andere ästhetische Affekte.

Und schrecklich wäre es ja doch, auf die Dauer Einsiedler und Troglodyt zu werden. Deswegen muß das Spiel des Naturgenusses auch immer Spiel bleiben; wird die Illusion zu stark, so kann uns eigentümlich bange ums Herz werden. Daher beseligt ein wildes Naturbild am tiefsten, wenn die Andeutungen menschlichen Lebens, wiewohl in sehr großer Ferne, dennoch zu sehen sind. Eine Felsenöde, rings nur See und Waldung — aber ganz hinten, nahe dem Horizont, ein paar weiße Punkte — eine Burg oder Kirche auf blauem Gipfel — ein Städtchen, das sich im Meere beschaut — —! Dort lebt die Menschheit, weit genug, um unseren Traum nicht zu stören; aber immer so nahe, daß wir lebhaft fühlen: zum guten Glücke *spielen* wir nur die Eremiten, die Naturgebilde, die Genossen der Tiere und Pflanzen.

7.

Ist meine Erklärung richtig, so darf der Naturgenuß einerseits in natürlichen Verhältnissen, unter Hirten und Bauern z. B., die das ganze

Leben in Sonne und Grün verbringen, noch nicht oder nur schwach vorhanden sein; anderseits muß er Großstädtern zur Leidenschaft werden; seine Intensität muß zunächst der kulturellen Naturentfremdung proportional wachsen; zunächst, sage ich. — Bekanntlich stimmt die Probe aufs Exempel. Nach den literarischen Zeugnissen lebte in Europa der Naturgenuß immer auf, wenn man sich zwischen Mauern einschloß. Die Alexandriner hatten ihre Bukoliker; die späten Römer verliebten sich in Seestrand und Apennin; als im Mittelalter die städtische Kultur anhob, begann zugleich jene leidenschaftliche Verherrlichung der Blumen und des Frühlings; die Kathedralen berankten und gipfelten sich mit steinernen Blättern und Blüten, und die Fensterrosen warfen durch ihre Hallenwälder pfauenfarbiges Licht. — Von der Gegenwart brauche ich nicht zu reden.

Eine Nebenbemerkung mag unsere Ansicht zugleich ergänzen und bestätigen. Jene spielende Einfühlung ins Leben des Alls ist ja nur das Relikt einer ernstlich gemeinten Anthropomorphose der Naturdinge. Noch der Grieche der klassischen Zeit spazierte im Walde zwischen lebendigen Nymphen, fühlte im Fluß einen Geist atmen und sah im Kornfeld das Blondhaar Kores wehen; wenn Wolken um Berggipfel trieben, ahnte er das Schweben seliger Götter. Wer täglich diese heiligen Schauer genoß, der brauchte allerdings kein spielendes Einfühlen in die Natur. Wir, durch die Vernunft um solch ein Glück betrogen, suchen einen Abglanz davon im Naturgenuß; gerade wie bei jedem Spiele des Mannes der Knabe auf Stunden wieder zu seinem Rechte kommt.

Solange die Kultur noch verhältnismäßig harmlos bleibt, in halbagrarischen, kleinstädtischen Zuständen, geht die Sehnsucht nur aufs Idyll, aufs Bäuerliche; noch der Europäer des 18. Jahrhunderts fand hügelige Fruchtlandschaften mit Dörfern und Hainen am schönsten. Im Getriebe des Industrialismus dagegen bedürfen wir schärferer Kontraste; vielen von uns sind bereits die Alpen zu besiedelt und gezähmt. Und nun könnte jemand vermuten, das ginge so weiter, bis sich die großstädtische Gesellschaft allsommerlich am Südpol Rendezvous gäbe. Dem ist aber nicht so: jedes Verlangen stirbt wie durch Stillung, so auch zuletzt durch dauernde Nichtbefriedigung ab, sofern nur das physische Leben nicht darunter leidet. Und so kommt im Fortschritte der Zivilisation eine Stufe, wo der Erdmensch endgültig zum Stein-, Stahl- und Glasmenschen geworden ist. Dann hat er ein neues Gleichgewicht gefunden und benötigt des Naturgenusses als eines Heilmittels nicht länger. So scheinen alle Völker ganz alter Kultur diesen Affekt nur noch schwach zu empfinden; dabei kommt es nicht so sehr auf die Bildungshöhe an, wie auf die Rationalisierung

des gesamten Lebens; die abstrakte Richtung der Geister wird dem Naturgenießen in dem Maße feindlich, wie sie das Dasein einer Gesellschaft mechanisiert. Daraus versteht man, weshalb Chinesen, Juden und Romanen diesen ästhetischen Zustand so viel weniger intensiv erleben als die Menschen germanischer Rasse; und auch weshalb ihn unter uns Deutschen gerade die Vertreter der höchsten Schichten und der feinsten Intelligenz vielfach verschmähen, während er empfänglichen Gemütern der Mittelklasse unentbehrlich ist. Im übrigen steht das Naturgenießen offenbar im umgekehrten Verhältnisse zum sozialen Triebe. Wen die Zusammenpferchung der Menschheit in unseren übervölkerten Staaten begeistert, der braucht ihr ja nicht zu entfliehen; wer gesellige Unterhaltung über alles liebt und sich leidenschaftlich um seine Mitmenschen kümmert, fragt meist weniger nach Bergen und Wäldern. Bei vielen nimmt der Naturgenuß im Alter ab. Nach alledem ist möglich, daß er über kurz oder lang, wie andere Übergangsphänomene, aus einer vernünftiger gewordenen Welt ganz verschwindet.

8.

Enthält auch die Kunst Elemente, deren Wert auf ähnlichen psychischen Voraussetzungen beruht wie der des Naturgenusses?

Fürs Einfühlen und Nacherleben eignen sich friedliche Menschenzustände offenbar ebenso wohl wie bewegte; sie brauchen noch nicht einmal einförmiger als diese zu sein. Nun aber erfreut uns schon in der Malerei eine gewaltsame Darstellung entfesselter Kräfte gewöhnlich mehr als stille Szenerien; und wir verzeihen dem Maler gerne, der uns sogar das Häßlichste zeigt, wenn er uns dadurch in wilde Bewegungen mit hineinreißt. Daher z. B. unsere einzigartige Bewunderung für Rubens; wieviel niedriger stände der in unserer Schätzung, wenn er nichts hinterlassen hätte als seine leuchtenden Madonnen, seine seligen Putten, seine derben, tüchtigen Porträts und seine originellen Landschaften. Und doch zeigt er auch in diesen Werken überall seine volle malerische Genialität; nur eben das unbändige Temperament liegt hier gefesselt, dessen Explosionen uns in den großen Historien so bezaubern. Warum aber bezaubern sie uns? Ist es denn so erhaben oder so erfreulich, wenn Menschen und Tiere sich zerfleischen, Kriegsknechte drallen Weibern ihre Säuglinge von den Brüsten reißen, Besessene mit blutunterlaufenen Augen und blauen Lippen sich wälzen und um sich schlagen?

Doch immerhin: in den bildenden Künsten lieben wir auch wieder die sanfte Schönheit. Dagegen ist uns in der Poesie jedes leidenschaftslose Werk langweilig, ja unleidlich; oder wenigstens bedarf der

Dichter der allerhöchsten formalen Kunst, um uns für das Idyll oder die Darstellung kühlerer Seelenzustände zu gewinnen. Gilt dies schon von Lyrik und Epos, so vollends für das ernste Drama. Bereits Dubos erklärte die Lust am Tragischen aus der Freude am leidenschaftlichen Erleben selber, als welches uns ein höheres Gefühl unserer Existenz gebe; und natürlich, je gesteigerter die Leidenschaft, desto verhängnisvoller müsse der Ausgang der Geschichte sein. Die Erklärung ist zweifellos richtig, auch neuere Denker stimmen ihr zu. Nur einen Punkt faßt sie noch nicht ganz scharf ins Auge. Es gibt ja auch eine Leidenschaft fürs »Gute«, für Religion, Staat und Gesellschaft, für Ideen und Entdeckungen; dergleichen Affekte müßten mehr als andere tragisch wirken, wenn die moralisierenden Ästhetiker recht hätten; und ebenso tragisch wie Haß, Eifersucht und Verliebtheit, wenn Dubos' Meinung nicht eines kleinen Zusatzes bedürfte. Indessen würde ein noch so glühend gegen Pharisäer oder Römlinge donnernder Christus und Luther, ein für das Wohl der Armen sich völlig aufreibender Bodelschwingh, ein mit äußerster Energie neue Welten erstürmender Kolumbus oder Stanley als dramatische Figur ohne Zweifel »kalt« wirken; und in der Tat vermißt man den tiefsten tragischen Eindruck überall, wo die Ziele der Leidenschaft im Gedanklichen, Abstrakten, Ethischidealen liegen. Man spricht gewöhnlich, um diese Erscheinung zu erklären, dem Aristoteles die Forderung nach, der dramatische Held dürfe, wenn er uns menschlich nahe bleiben solle, kein unbegreiflicher Tugendspiegel sein. Aber damit stimmt es schwerlich. Nicht die ethische Höhe der Hauptfigur, sondern die bewußte Gedachtheit des erstrebten Ideals schädigt den Eindruck. Ein dumpfer Fanatiker ist auf der Bühne gerade so langweilig wie eine Heilandsgestalt, und der selbstsüchtigste Organisator einer Einrichtung ebenso unbrauchbar wie der opferwilligste. Anderseits wirkt die hohe Tugend der Antigone und sogar die der »gelassenen« Iphigenie mächtig auf uns, weil die beiden edlen Frauen aus unmittelbarem, unrationalem Gefühl heraus handeln.

Wir wünschen also in der Tragödie nicht einfach »Leidenschaft« mitzuerleben, sondern, genauer: die Leidenschaften, die aus der unverbildeten Menschlichkeit quellen. Jener beim Naturgenießen uns entschleierte Kulturhaß offenbart sich auch hier. Und es muß ein rechtes Trauerspiel nicht nur interessante Seelenzustände bieten, sondern schwere Taten und Schicksalsfälle vorführen: weil wir erst durch solche Erlebnisse aus unserem rationalisierten Dasein wahrhaft herausgerissen werden.

Seien wir doch ehrlich: als gute moderne Staatsbürger »erleben« wir ja nichts mehr, was der Rede wert ist. Der Guckkasten freilich,

den die reichentfaltete Zivilisation uns vorhält, ist bunt genug; aber was man allein »erleben« nennen sollte: den eigensten Charakter zum Ausdruck bringen und dafür das Angemessene gewinnen oder erleiden: wem gelingt das innerhalb der unzerbrechlichen Ordnung, die uns alle eingittert? Wer das versuchen wollte, statt sich als nützliches Glied der großen Maschine einzufügen, würde noch nicht einmal um ein bedeutsames Schicksal, um Triumph oder Tod, zu kämpfen haben; er würde einfach als närrisch zur Seite gestoßen; verdorbene Karriere, nutzloses Verstauben, Bankerott in jedem Wortsinne: so sehen die Erlebnisse aus, die einen »Helden des Alltags« erwarten müßten. Im übrigen sorgt die Polizei, das verfeinerte Gewissen und die Angst um die liebe Gesundheit für Ruhe; bereits die natürlichsten Reaktionen auf fremde Eingriffe nimmt uns ja die Gesellschaft ab. Wer getraut sich z. B. noch, einen ertappten Einbrecher kurzweg niederzuschießen, wie sich's nach naivem Gefühl gehörte? Man muß geduldig warten, bis er selber geschossen hat; sonst droht einem — nicht etwa irgend ein unerwartetes, erschütterndes Verhängnis, sondern die automatisch eintretenden Folgen jedes Ungehorsams gegen die Staatsgewalt: Sistierung, Verhör, Zellenhaft. Und Gewissensbisse litte man womöglich noch obendrein. Denn herzhafte Abwehr und Rache wird nicht mehr als moralisch empfunden. — Aber in den Winkeln unserer Seele verstecken wir brennende Wünsche, einmal auch ohne Rücksicht auf all die Schranken handeln zu dürfen. — Und zurückgedrängte Wünsche sollen ja nach der Lehre neuester Nervenärzte hysterisch machen; es wird nicht ganz so arg sein; immerhin möchten wir sie, da sie nun einmal im Ernste sich nicht mehr äußern dürfen, spielend loswerden. So leben wir denn spielend ein rasches Tun mit, das uns zum guten Glücke praktisch nicht mehr möglich ist; gerade wie wir beim Naturgenuß ein wenig Naturwesen spielten. Und solch ein Spiel »purgiert« uns gleichsam die Seele, nicht gerade von Mitleid und Furcht, aber sonst doch ungefähr in Aristoteles' Sinne. — Nun bleibt jedoch bei alledem unser humanes Bewußtsein wach; wir können ja nicht mit dem Überzieher zugleich auch unsere Ethik in der Garderobe abgeben. Und so gerät beim tragischen Spiel der Kulturmensch in uns mit dem aufgewachten Wilden in jenen seltsamen Konflikt, der sich befriedigend nur löst, wenn die Taten der Unkultur mit entsprechenden Leiden gebüßt werden.

Meine Erklärung des Tragischen setzt, wie man sieht, die Rolle von Schuld und Sühne bei so vielen Dramen in volles Licht, ohne daß sie deswegen für jedes Trauerspiel einen Sünder und eine Büßung verlangte. Denn die leidenschaftsgeborenen Taten, nach denen wir uns vergeblich sehnen, werden zwar meistens, müssen aber keines-

wegs unser sittliches Gefühl beleidigen. Gefährlich werden sie immer sein, denn Ungefährliches wagen ja auch wir guten Preußen; aber Gefahren kann der Mensch überstehen; und der Brave darf es auch. Die sogenannte poetische Gerechtigkeit ist hiernach einseitig. Der Böse darf niemals triumphieren, wohl aber darf auch der Gute zu Grunde gehen. Ich denke, in dieser Beschränkung stimmt alle wirksame Dramatik der Weltliteratur mit meinen Voraussetzungen.

Scharfe Scheidung wünsche ich zwischen meiner Ansicht und der »Sadisten-Theorie«. Denn wir freuen uns ja im Theater nicht grausam an fremden Leiden, die uns unversehrt ließen; sondern an der Illusion, selber so mächtig wie die dargestellten Personen zu kämpfen und selber sogar dem Tode zu trotzen. Zum rechten Erleben gehört nun einmal das aus dem Handeln sich ergebende Leiden mit; und wir fühlen uns manchmal ein wenig müde und welk, weil die Kultur uns am vollen Erleben hindert. Also kommt es darauf an, daß Schmerz und Untergang des Helden aus seinem freien Tun quelle. Das bloße Anschauen eines Leidens als solchen wirkt weder tragisch, noch bedürften wir dazu des Schauspielhauses. Der in uns versteckte Sadist — gesetzt auch, solch ein Scheusal existierte — käme bei jedem Besuch eines Spitals auf seine Rechnung und dürfte sich dabei vielleicht noch obendrein »sozial« drapieren.

9.

Aus unserer Ansicht ergeben sich die Eigenschaften wirksamer Tragödien von selber. Von architektonischen, rhythmischen und sprachlichen Qualitäten sehe ich ab: dafür gelten allgemeinere Kunstgesetze. Selbstverständlich ist ferner, daß der Dichter uns mit irgendwelchen Mitteln in Illusion versetzen muß; sonst mißlingt uns ja das Spiel der Einfühlung und inneren Nachahmung überhaupt. Endlich dient eine gewisse Raschheit und Abwechslung der Aktion und des Dialogs dazu, Abstumpfung des Genusses zu vermeiden; auch dies hat mit dem tragischen Effekte nur mittelbar zu tun. Dagegen muß eine Tragödie als solche einerseits kraftvolle Menschen zeigen; in müde Zwerge uns einzuleben, haben wir keinen besonderen Grund; deren Rolle spielen wir Kulturspätlinge schon im Leben natürlich genug; wir suchen ja auch in Villenkolonien keinen Naturgenuß! Nun können freilich Schauspiele mit dekadenten Helden wunderschöne Dichtungen sein, reizvolle Zeitbilder, fein dramatisierte Novellen; und es ist nicht das Mindeste dagegen einzuwenden, wenn so etwas gespielt, genossen und hochgeschätzt wird. Ich behaupte nur, das spezifisch tragische Gefühl stellt sich bei dergleichen Werken nicht ein; und von dem rede ich. — Sodann wollen wir mächtige Ziele, Taten und Schicksale

sehen. Wehleidige Zustände und zaghaftes Tappen betrachten wir unter Umständen mit artistischem und psychologischem Interesse; und wiederum ist nicht verwehrt, ein derart interessantes Stück auf der Bühne zu zeigen. Nur eben, mit tragischen Schauern rüttelt es uns nicht. — Drittens müssen die Handlungen aus dem innersten Wesen des Helden hervorgehen, nicht durch Konvention oder Gesetz ihm aufgezwungen werden; denn sonst hätte er nichts vor uns Bildungssklaven voraus. Damit das aber recht ans Licht trete, ist meistens erforderlich, daß sie der Alltagsregel schroff widersprechen. Sie brauchen deshalb nicht gerade »schuldvoll« zu sein; aber wohl immer wird etwas an ihnen haften, was im Kulturstaate die Polizei oder mindestens die Sitte verböte. Gewiß muß man herzlich lachen, wenn Pedanten sogar bei Antigone eine »Schuld« herausklauben wollen; wohl aber wird der athenische Spießbürger still bei sich gefühlt haben, daß er in seiner gutgeordneten Demokratie sich niemals herausnehmen dürfte, gegen hohe Obrigkeiten so trotzig aufzutreten, wie diese heroisch ungebundene Prinzessin; wenn er gar nichts dergleichen empfand, dann wirkte Antigone schwerlich in dem Maße »tragisch«, wie sie verdiente.

Anderseits muß dann der Held auch wieder so weit edel sein, daß wir uns gerne mit ihm identifizieren; denn die Freiheit, in die wir uns sehnen, ist ja nicht die der Strolche und Kanaillen, sondern die unseres eigenen leidenschaftlichen Herzens. — Weiterhin fällt von unserer Betrachtung aus Licht auf eine sonderbare Tatsache. Es ist nämlich für die tragische Wirkung zwar nicht unumgänglich, aber entschieden vorteilhaft, wenn das Stück in entlegenen Zeiten spielt. Da ich die neueste Literaturentwicklung mit dem eifrigsten Interesse verfolge und von den modernen Gesellschaftsdramen eine ganze Anzahl sehr liebe und bewundere, darf ich es vielleicht aussprechen, ohne für unerlaubt kindlich zu gelten: Ritterburgen, Renaissanceglanz, Märchensonne versetzen mich, die gleiche Dichterkraft natürlich angenommen, schneller und kräftiger in die dem tragischen Genusse günstige Stimmung als Salongespräch oder Armeleutegestammel. Und anderen geht es auch so. Womit nicht geleugnet wird, daß wieder ganz besonders kräftige Effekte erzielt werden, wenn gerade in unsere Nüchternheit etwas Unerhörtes oder gar Gespenstisches hereingreift, wie manchmal bei Ibsen; ich denke besonders an Rosmersholm. Aber auch das ergibt sich leicht aus unseren Prämissen. Nun erwäge man daneben, wie schwer ein historischer Roman ins Himmelreich der Interessantheit eingeht. Dann sieht man deutlich: eben was das Trauerspiel von der Erzählung scheidet (das ist aber der Anspruch auf tragische Wirkung), mindert zugleich auch den Vor-

teil der Aktualität. Denn der tragische Genuß beruht eben auf einer gewissen Kulturflucht.

So dürfen wir denn im Theater ein paar Stunden lang unsere geheimsten Begierden austoben, unsere Kräfte spielen lassen, alle Schmerzen stärkerer Zeiten mitfühlen; und es tut weder der Gesellschaft noch uns selber weh. Ist das nicht eine treffliche Einrichtung? Kinder erfahren Ähnliches, wenn sie Geistergeschichten anhören oder in dunkeln Zimmern einander erschrecken.

Mit dem Wesen des tragischen Genusses hängt noch zusammen, daß sich unser sittliches Urteil im Theater für kurze Zeit ändert. Wir finden einen tragischen Helden verächtlich, sobald ihn auch nur eine Spur von der zaghaften Vernünftigkeit anwandelt, die wir im täglichen Leben uns selber und unseren guten Bekannten so gerne verzeihen. Niemand stellt heutzutage an seinesgleichen im Ernste die Forderung, sich für ein ideales Gut aufzuopfern. Höchstens der Soldat — muß! Im Frieden findet man es schon recht heroisch, wenn jemand um der Sache willen sich mit einem Vorgesetzten ein wenig zankt und eine »Nase« riskiert. Die tragische Figur aber soll immer bereit sein, die ganze Existenz einzusetzen; sonst murrt das tapfere Publikum alsbald: »elender Schwächling!« Dafür rechnet man dann bei den tragischen Gestalten auf unsere kleinbürgerlichen Tugenden von heute mit weniger Zuversicht. Eine verlogene Dirne wie Shakespeares Kleopatra oder Hardts Isolde kann auf der Szene fast wie eine Heldin wirken; erst beim Nachhausegehen überlegt sich mancher wackere Ehemann, daß er seine Sympathien während der Aufführung im Grunde wunderlich verpflanzt hatte. Und daß Schillers alter Daniel lieber auswandert als einen kleinen Mord begeht, findet man entschieden sehr tugendhaft, nicht etwa selbstverständlich; denn in der Tragödie wiegt ein kleiner Mord nicht so schwer. — Da leben wir ja spielend in einer schrankenloseren Welt, und die alltägliche Pflichterfüllung wird sofort zur preiswürdigen Ausnahme.

10.

Wenn meine Ansicht richtig ist, muß der tragische Genuß historisch ungefähr dieselben Stadien durchmachen, wie die Freude an der Natur. Und so scheint es in der Tat. Den frühesten Hauch tragischen Geistes finden wir in den heroischen Epen der Griechen und Germanen. — Schon bei Homer aber ist etwas wie ein sehnsüchtiger Rückblick auf volleres Erleben zu bemerken. Der Sänger dichtet nicht von den Kämpfen seiner gezähmteren Zeitgenossen mit Mysern und Lydern. Er singt von Göttersöhnen und entfesselteren Individuen, als er sie kannte; oder meint man, ein griechischer Offizier

der homerischen Zeit hätte sich dem Feldherrn gegenüber so gehen lassen können wie Achill? ein Jonier von Smyrna hätte praktisch an solche Rache denken dürfen, wie Odysseus? Auch spricht es Helena einmal aus: sie muß so Ungeheures erfahren, damit es der späteren — ergänze: philiströseren — Zeit nicht an Liedern fehle. — Für das deutsche Epos wird zum Teil Ähnliches gelten; mindestens die höfischen Dichter des Mittelalters waren elegante und von tausend Konventionen eingeengte Herren, die sich nach den Taten und Leiden der Tafelrunde gewiß herzlich zurücksehnten. — Nun aber die Tragödie im engeren Sinne! Sie entstand zweimal. Zuerst, als Athen Großstadt wurde, deren Bürger vor Gesetzen, Steuern und Sykophanten nicht mehr wußten, wohin. Bezeichnend genug: gerade Äschylos hielt es nicht in der Heimat aus! Und dann wieder, als der spanische und französische Despotismus die Renaissancefreiheit erwürgte und als dem alten lustigen England von den Räuberfäusten der Tudors die Lustigkeit ausgeprügelt wurde. Fühlt man denn nicht, wie in Corneilles heldenhaftem Pathos und in Shakespeares vulkanischer Leidenschaft der Protest gefesselter, großer Naturen schreit?

Wenn der Mensch aber an seine Fesseln sich gewöhnt, so verliert er allmählich das Bedürfnis zum tragischen Genusse. Solange die Reste barbarischer Instinkte in uns schlummern, erhält sich das »Vergnügen an tragischen Gegenständen« auf seiner Höhe; sterben sie völlig aus, so stirbt auch Dionysos. Der sozial gewordene Mensch braucht weiter keine Tragik. Und zwar scheint deren Entwicklung viel früher einzusetzen und aufzuhören als die des Naturgefühls, wohl deshalb, weil die bedenklicheren Instinkte, deren Relikte im Trauerspiel »gereinigt« werden, zeitiger und energischer eingeschränkt wurden und dann auch früher abwelkten, als jene unschuldigeren Affekte, die sich im Naturgenusse entladen.

Bei den neueren Völkern hätte das Drama auch längst seinen Herbst gehabt, wenn es nicht ein Lebensgebiet gäbe, auf dem Sitte und Polizei der Leidenschaft gegenüber einstweilen verhältnismäßig machtlos sind. Und dieses Gebiet wurde das eigentliche Feld der Dramatiker, nachdem gerade die Tonangebenden, die Verfeinertsten, die Zeitgemäßen für heroische Stoffe das Interesse mehr verloren hatten. Indessen bleibt auch hier die Voraussetzung der tragischen Lust, daß tatsächlich im Dasein der meisten der Liebesdrang sich unerwünschten Dämmen gegenüber sieht, auch wenn er diese in Ausnahmefällen einmal zerreißen kann. Nur darum werden solche Ausnahmefälle »tragisch«; und wir Leute der rechtschaffenen Durchschnittserfahrung spielen sie in diesem Sinne nach. Hieraus wieder ergibt sich: für das erotische Drama liegt kein besonderer Grund vor, in Zeitenfernen

emporzusteigen; der Beginn des »bürgerlichen Schauspiels« begrenzt literargeschichtlich genau die beiden natürlichen Epochen der Tragödie.

Wo freie Liebe herrscht und damit das sexuelle Leben seine schwereren Konflikte verloren hat, kann es zum erotischen Trauerspiel nicht kommen. Daher verkümmerten die Ansätze dieser Art, die Euripides und Agathon versuchten. Und den Athenern blieb nach dem Untergang der heroischen Tragödie nur das Lustspiel noch übrig. Auch wir steuern seit dem Sturze der kirchlichen Macht und unter dem dreifachen Einfluß des ethischen Rationalismus, der Frauenemanzipation und der großstädtischen Verhältnisse nach dieser Richtung hinüber. Wenn die Entwicklung noch ein Menschenalter in dem Tempo weiter geht wie im letzten, so wird in der Mitte des Jahrhunderts das ernste deutsche Theater ebenso verödet stehen, wie schon heute das französische und englische. Dann hat eben bis auf weiteres die tragische Lust ihre Zeit hinter sich.

11.

Daß der Genuß der Komik mit dem Aufbäumen des Naturmenschen in uns gegen die Schranken der Konvenienz und des sittigenden Gesellschaftszwanges irgendwie zu schaffen hat, haben manche Philosophen in gelegentlichen Bemerkungen angedeutet, z. B. Dessoir und Sully. Man vergleiche auch die feinen Bemerkungen von Groos über das »ein bißchen verkehrte-Welt-spielen« dessen, der wahrhaft »ästhetisch« des Komischen sich erfreut. Ich will auf diesen Gegenstand hier nicht eingehen und verweise nur noch auf das bekannte Buch von Freud über den Witz, dem ich im wesentlichen beistimme.

12.

Für den Naturgenießenden ist, wir sahen es, im Grunde jeder Gegenstand ästhetisch gleich wertvoll, gesetzt nur, daß er von Menschenarbeit sich unberührt zeigt. Dagegen gibt es eine bestimmte Klasse von Naturgebilden, der gegenüber wir uns sogar intoleranter verhalten, als beim Beschauen von Kunstwerken. Kaum daß unter tausend Exemplaren ein einziges uns wirklich gefällt. Für dieses einzige jedoch wüßten wir jenen Unterschied zwischen »ästhetisch« und »schön«, der bei Kunstwerken so wesentlich ist, nicht recht zu finden. Das häßliche Objekt versetzt uns nicht leicht in einen ästhetischen Zustand; ist das Objekt aber ästhetisch interessant, so pflegt es auch in erheblichem Maße schön zu sein.

Ich spreche vom Genusse menschlicher Schönheit, gleichgültig ob sie lebt oder uns in Stein und Farbe erscheint. Natürlich kann sich diese Freude mit anderen verbinden: wir sehen ein schönes

Mädchen tanzen oder einen kräftigen Jüngling turnen und fühlen uns hier in die Bewegungsenergie, dort in die Grazie des Fluges liebend ein; Ähnliches erleben wir beim Anblicke gemeißelter Gesten und gemalter Handlungen; überhaupt aber können bei Kunstwerken beliebig viele Momente des Gefühls, der Bedeutung, der Technik zu der bloßen »Schönheit« hinzutreten. Jetzt indessen isoliere ich das Glück, das uns, ganz abgesehen von Stellung, Umgebung, novellistischen Nebenbeziehungen die Betrachtung eines wohlgewachsenen Leibes und eines schönen Kopfes bereitet; zunächst im wirklichen Leben, sodann in der Kunst. Und da es bisher immer die Hauptaufgabe gerade der Plastik war, menschliche Schönheit darzustellen, will ich den besonderen ästhetischen Genuß, der sich auf den menschlichen Körper als solchen bezieht, den »plastischen« nennen.

Ganz einziger Gegenstand des plastischen Genusses ist übrigens der Mensch nicht. Seltsamerweise teilen diese Eigenheit mit ihm — seine Haustiere; besonders Pferd, Rind und Hund. Alle anderen Geschöpfe sind fast unterschiedslos geeignet, einen ästhetischen Eindruck zu erzeugen; alle Zebraarten z. B., alle wilden Kaniden, alle Büffel. Was kommt uns nun in den Sinn, auszurufen: »O dieses herrliche Pferd!« »Pfui, der häßliche Köter!« »Die Kuh hat aber einen gar zu dicken Kopf!« Und diesen Bewertungen entsprechend empfinden wir dann auch ästhetische Lust oder Unlust; das aber ist offenbar Lust oder Unlust der gleichen Art, nur minder intensiv, wie beim Beschauen unserer Mitmenschen. Anderseits sind denn auch die drei genannten Tiere immer Gegenstände der Skulptur gewesen. Die plastische Wiedergabe wilder Tiere dagegen, so meisterhafte Beispiele auch gerade in neuester Zeit geschaffen wurden, macht doch immer den Eindruck von etwas Spielerischem, Raritätenartigem, Freiligrathhaftem, — die einzige Ausnahme bildet der Löwe und allenfalls der Tiger; aber deren Bedeutung für die Bildnerei steht in einem besonderen Kapitel.

Um nun den plastischen gegen den Naturgenuß recht scharf abzugrenzen, verwandeln wir den Menschen oder die plastischen Tiere in ein Stück Natur; und siehe da, alsbald wird für den ästhetischen Zustand die »Schönheit« wieder völlig gleichgültig. Ich genieße die Silhouette eines pflügenden Bauern über braunem Felde; so frage ich weder mehr danach, wie häßlich, gedrückt, gekrümmt die Gestalt des Mannes, noch wie unedel seine Pferde sind. Eine Gruppe von Negern unter Palmen wird prachtvoll wirken, und wenn jeder einzelne Kerl als Mensch noch so abscheulich aussähe; aber daran dachte ich gar nicht, als ich die Leute wie Naturwesen beschaute. Und eine Heidelandschaft wird auch ein sehr ruppiger Schäferhund gelegentlich

prächtig dekorieren; ebenso wie in der Wüste die Pariahunde sich gut machen, die in den Straßen der orientalischen Städte geradezu unseren Widerwillen herausfordern.

Kann nun der plastische Genuß auf Einfühlung beruhen? Das scheint nicht möglich zu sein. Denn wie soll ich mich in ein Exemplar meinesgleichen, das in indifferenter Haltung sich vor mir befindet, »einleben«? Ich könnte dabei doch höchstens meinen zufälligen Gemützustand in mir wiederholen. Aktionen kann ich innerlich nachahmen; Formen aber nur, wenn sie den meinigen wesensfremd sind; was es heißt, Säulen, Berglinien, Pflanzen- und Tiergestalten nachzufühlen, das ist oft und gut geschildert worden; wie ich es dagegen mache, eine krumme Nase, einen langen Schenkel, blühende Wangen und braune Augen oder etwa gar Weiberhüften und schwellende Brüste nachzuleben, kann ich mir ganz und gar nicht vorstellen. — Aber gelänge es mir dennoch auf eine mir selber unbegreifliche Weise, so müßte es mir bei häßlichen Menschen genau so gut wie bei schönen gelingen. Und das Beschauen auch eines häßlichen Gesichtes müßte als ästhetisches Spiel mir Freude bringen, ganz wie ich in der Kunst die Häßlichkeiten am rechten Orte zu genießen weiß und wie ich in der freien Natur sogar von den bizarrsten Formen entzückt werde. Ja, es wäre wahrscheinlicher, daß ein ausgesprochen häßlicher, als daß ein gleichgültig aussehender Mensch mir Freude machte, denn eher noch als dieser könnte mich jener zum Spiele der inneren Nachahmung verlocken. Nun aber empfinde ich die plastische Lust ausschließlich bei Körpern und Köpfen, die wenigstens in dieser oder jener Hinsicht auffallend schön sind; der Durchschnitt läßt mich ganz kalt; und Häßlichkeit bereitet mir heftige Unlust. Und was von der Anschauung des lebenden Menschen, gilt bis zu gewissem Grade auch vom Genusse der Skulptur. Hier kann freilich Feinheit der Technik, Kraft des Ausdrucks, Energie der Bewegung oder Anmut der Haltung mit vielem versöhnen; im ganzen aber wollen wir eine Statue, die nicht Porträt ist, »schön« haben und würden einen ausgesprochen häßlichen Marmor- oder Bronzeleib trotz aller Geschicklichkeit des Künstlers leicht verabscheuen.

Worauf aber beruht nun der plastische Genuß, wenn bei ihm das Einfühlungsprinzip uns im Stiche läßt?

Man darf sich hier nicht durch die Beobachtung gewisser Störungen der Freude zu voreiligen Antworten bestimmen lassen. Natürlich macht der außerästhetische Affekt des Ekels uns dieses wie jedes andere Genießen unmöglich. Es ekelt uns aber nicht nur vor Monstrositäten aller Art, sondern auch vor Warzen und anderen Auswüchsen, Haarbüscheln an unnatürlichen Stellen, gröberen Fehlern des



Teints. Aber daraus ist nicht zu schließen, daß etwa ein gesundes Aussehen uns als solches wohl gefiele. Sonst müßte ja ein pommerscher Bauernknecht für sehr viel schöner gelten, als der feinste Typ aus höheren Gesellschaftsklassen, und wir würden in jeder drallen Köchin eine Venus verehren, während anderseits von zarter, bleicher, hektischer Schönheit niemals überhaupt die Rede sein könnte.

Ferner erschreckt uns nach einem allgemeineren psychischen Gesetz das ganz Abnorme; und die allzuhäufige Wiederholung derselben Eindrücke langweilt uns wieder nach dem Abstumpfungsprinzip. Daher verabscheuen wir Ausnahmebildungen, und dabei macht uns auch das Aussehen des durchschnittlichen Menschenschlages unserer Heimat wenig Freude. Die Leiblichkeit fremder Rassen finden wir häßlich; die Schönheit der Slaven, Romanen, Semiten dagegen überschätzen wir Germanen leicht; und denen wird es mit uns ebenso gehen. Daraus jedoch zu schließen, daß unser Urteil über schön und häßlich ein für allemal nach einem Optimum der Abweichung vom Durchschnitte sich richte, wäre ganz einseitig. Denn wir dulden Abweichungen ja bloß in vorgeschriebenen Richtungen — deren Bestimmtheit eben das zu Erklärende ist. Auch hat niemand bisher diese Definition angenommen. Wohl aber ist die Meinung verbreitet — Helwig z. B. hat sie ausführlich dargelegt —, »schön« sei ohne weiteres alles Normale und »häßlich« jede Abirrung von der Norm. Demgegenüber erinnert bereits Groos mit Recht an die übernatürliche Stirne des Zeus von Otricoli und die blutroten Haare des Böcklinschen Meerweibes. Auch würden, wenn die »Vertreter der ‚typischen' Schönheit« recht hätten, in Deutschland wenigstens Kartoffelnasen und schmutzig-blonde Haare für klassisch gelten müssen. — Krankhaftigkeit, Abweichung vom Normalen, langweilige Durchschnittsbildung können mithin wohl Hindernisse für den plastischen Genuß sein; aber der Wegfall dieser Hindernisse bringt ihn deswegen nicht hervor.

Die Hauptfrage bleibt: ob in den Formen als solchen das Prinzip der Menschenschönheit liegt oder nicht, mit anderen Worten, ob etwas Objektives über die plastischen Schönheitsurteile herrscht. Daß sie von Volk zu Volk sich abwandeln, würde dagegen nichts beweisen; denn auch etwas Objektives kann ja auf verschiedene Organisationen verschieden wirken. Wäre die Annahme richtig, so müßten entweder die Formen an sich selber schön oder häßlich sein; oder sie müßten auf ein unsichtbares Mißfälliges oder Wohlgefälliges irgendwie hindeuten. (Von den Farben, als dem unwesentlichen Moment, darf ich wohl absehen.)

Aber jener erste Satz — was will er im Grunde besagen? Er läßt sich schon deshalb nicht durchführen, weil er für jedes Glied einen

besonderen Kanon fordern würde. An Kinn und Wangen z. B. behagen uns im allgemeinen rundliche, unbestimmtere Formen; an Nase und Stirn entschiedenere. Frauen sollen andere Ausmessungen zeigen als Männer, und zwar auch an den Körperteilen, die nichts weiter mit der geschlechtlichen Bestimmung zu tun haben. Und so fort! Proportionen also verleihen den Gliedern keine Schönheit; und nicht einmal der goldene Schnitt kann da aushelfen; man findet ihn verwirklicht oder nicht, je nach den Stellen, wo man den Zirkel gerade ansetzt; wer das bezweifelt, muß Zeisings Originalwerk studieren und der offenbaren Willkür auf Schritt und Tritt nachgehen. Nein, jedes Glied ruft nach seiner besonderen Proportion. Mithin zeigt sich der Ausdruck: »regelmäßige Züge« als sinnlose Phrase. Warum soll eine Adlernase regelmäßiger als eine Stumpfnase sein? warum bei der Frau ein zartes, rundliches und beim Manne wieder ein kräftiges, breites Handgelenk regelmäßig? Die »Regel« — das ist eben der Maßstab der schon vorausgesetzten Schönheit, kann also die Schönheit nicht erklären.

Es bliebe die Möglichkeit, daß schöne Leiber uns der natürliche Ausdruck für etwas Gutes und Wertvolles wären. Zunächst würden wir da an Leibliches denken dürfen. Von Frische zwar und Gesundheit war schon die Rede. Aber vielleicht erscheint uns ein Glied dann als schön, wenn es uns besonders geeignet für seine Funktion vorkommt? Auch dieser Einfall läßt sich jedoch leicht widerlegen. Zunächst würde bei vielen Organen niemand beurteilen können, auch nicht instinktiv, in welcher Gestalt sie ihrem Zwecke am besten entsprächen. Die Sehkraft z. B. hat mit der Form des Auges gar nichts zu tun, die Form des Mundes kaum etwas mit dem Atmen, Sprechen und Essen. Bei der Nase hätten wir eher Vermutungen: aber sind weite Nüstern denn besonders schön? Nicht einmal die Schönheit der Arme und Beine schätzen wir nach der Leistungsfähigkeit; sonst kämen wir ganz zum Athletenideal. Und Frauen, denen man die gesunde Mütterlichkeit gleich ansieht, pflegen den Volkswirt inniger zu begeistern als den ästhetischen Betrachter. — Für körperliche Vorzüge ist uns mithin die Schönheit kein Symbol. Aber vielleicht für sittliche? Schon Groos weist demgegenüber mit Recht auf die diabolische Schönheit eines Napoleon oder Octavianus hin; ich erinnere auch an die unheimliche Schönheit der Meduse. Und noch weniger fällt das schöne und das gescheite Aussehen zusammen.

13.

Weder der Einfühlung, noch einem unmittelbaren Formensinn, noch der assoziativen Tätigkeit entspringt also der »plastische« Genuß. Oder

hätte ich eine mögliche Art von Assoziationen übersehen? Ich denke nicht. Wir hätten demnach den Quell der Freude im Gebiete der Vorstellung überhaupt nicht zu suchen, sondern eher in der Willenssphäre. Dahin aber weist auch die Erfahrung mit den »plastischen« Tieren. Warum ist ein Pferd »schön«, das andere nicht? Hier wird die Sache deutlich: weil wir die Pferde zu unseren Zwecken so und so wollen. Wenn das nun mit der Menschenschönheit ähnlich stände? Wir verlangen etwas vom Mitmenschen; und leistet er es, so heißen wir ihn »schön«, sonst »häßlich«. Die Menschenschönheit ist uns mithin kein Spielzeug zum Nacherleben, sondern ein Ideal. Und die Freude an ihr steht all den Freuden nahe, die wir über erreichte Forderungen empfinden, ist z. B. der Freude an »schönen« Charakteren und Handlungen verwandt. Hier aber zeigt sich die enge Verbindung der Ethik mit der Ästhetik: in der Tat, gerade heute wieder habe ich gegen ein ältliches Weib wegen ihres Gesichtes einen so bitteren Ingrimm empfunden, als hätte sie vor meinen Augen unschuldige Kinder durchgeprügelt; und dabei sah sie ganz gutmütig aus.

Was können uns aber die Mitmenschen mit ihrem Leibe leisten? Etwas anderes keinenfalls als — angenehme Gemeinschaft. Wir finden Greise und Greisinnen schön, denen wir gern in die Augen sehen würden, wenn wir sie um Rat zu fragen hätten; Kinder, wenn sie uns locken, mit ihnen zu spielen und sie zu küssen; Männer, wenn sie uns als Herdengenossen wünschbar wären; und Weiber, wenn wir sie begehren. Und da unter allen sozialen Trieben der geschlechtliche weitaus der stärkste ist, so dürfen wir mit angenäherter Richtigkeit sagen, daß die Mannesschönheit Schöpfung des Weibes, die Weibesschönheit Schöpfung des Mannes ist.

Das Resultat ist tausendmal ausgesprochen und klingt äußerst trivial. Aber die Ästhetiker wehren sich meistens dagegen. Sie leugnen natürlich die sinnliche Grundlage des plastischen Genusses nicht völlig ab, behaupten jedoch, erst dann trete der wirkliche ästhetische Zustand ein, wenn jedes verlangende Gefühl, jedes »Interesse« an dem schönen Gegenstande aufgehört habe. Diese Ansicht streitet zwar nicht logisch mit unserem Satze; denn es könnte ja die Sexualität die plastische Schönheit größtenteils hervorgebracht haben; diese irdische Wurzel könnte jedoch in der reinen Sphäre des ästhetischen Schauens ganz und gar verdorren und verschwinden. Aber als Psycholog müßte man sich einigermaßen wundern, wenn das so restlos möglich würde. Jemandem gefällt ein gemalter oder gemeißelter Frauenkörper, weil er ihm »reizend« vorkommt; und in das Glück dieses Gefallens sollte sich nun der Reiz gar nicht eindrängen dürfen? Man wäre Barbar, wenn einen Tizians Venus um einen Grad wärmer berührte als Tizians

Kain und Abel? Ich glaube, dann sind wir alle Barbaren; und die berühmtesten Künstler waren es erst recht. Wer da behauptet, daß Tizian seine Antiopa, Rubens seine Leukippostöchter oder Rembrandt seine Bathseba-Hendrikje völlig ohne »Nebenabsichten« gemalt habe, der ist entweder kein Seelenkenner, oder er heuchelt ein ganz klein wenig. Wozu aber heucheln? Wer die Tatsache wie eine Art Schande empfindet, für den haben die großen Körperplastiker nicht geschaffen. Und fatal kann sie nur für jemanden sein, dem sie nicht in sein einheitliches ästhetisches System paßt.

Aber dennoch liegt auch wieder etwas durchaus Richtiges in der Behauptung, daß unser plastischer Genuß mit unseren geschlechtlichen Regungen so unmittelbar nichts zu tun habe. Es wäre ja sonst ganz unverständlich, daß, trotz der eben angedeuteten Einschränkung, im großen und ganzen ein schön dargestellter männlicher Leib auf uns Männer ebenso mächtig wirkt wie ein gleich gut ausgeführter weiblicher. Und auch im Leben sehen wir häufig Frauen mit ästhetischer Freude an, ohne daß sie sonderlich auf unsere Sinnlichkeit wirken; anderseits reizt uns wohl eine, ohne daß wir sie übermäßig »schön« finden. Der Grund ist dieser. Die Schönheit erfüllt kein individuelles, sondern ein Gattungsideal. Es ist genau wie mit der sittlichen Güte. Auch im Sittlichen nennen wir gut nicht gerade den, der uns persönlich freundlich tut, sondern den, der das Gebot der Gesellschaft befolgt. Was nun auf ethischem Gebiete etwa »liebenswürdig« heißt, das würde, wo es sich um einen Menschenkörper handelt, »reizend« genannt werden; beide Attribute sind vollständig subjektiv und stehen noch unterhalb der Ästhetik hier, der Ethik dort. Dem Moralischguten hingegen entspricht auf ästhetischer Seite das Plastischschöne. Es hat etwas Objektives, insofern es im Verlauf der Geschichte aus männlichen und weiblichen erotischen Wünschen, daneben aber auch z. B. aus männlicher Schätzung von Kameradenkraft und Kameradengeist sich kristallisiert hat. Und ganz in demselben unschuldigen Sinne, in dem meine moralische Freude über einen trefflichen Charakter durch persönliche Sympathie sich steigert, erhöht sich unser ästhetischer Genuß an schönen Leibern, wenn sie unsere Begierde leise anregen.

Nun entsteht aber die Frage: wer ist im Ästhetischen Gesetzgeber? Fürs Moralische brauchen wir ja nicht lange zu suchen; wir haben die Sozietät mit ihrer Sitte, den Staat mit seinen Strafen, die Religionsstifter mit ihren Predigten und Drohungen. Aber welche Handhabe hat die »Gattung«, uns neben persönlichen Neigungen noch eine Schönheitsnorm aufzudrängen, deren Befolgung durch lebendige und gemeißelte Leiber wir heftig wünschen, unbeschadet eigenster An-

sprüche und Schrullen? — Es wird oft behauptet, die Naturschönheit sei durch die Maler erst geschaffen worden; ganz gewiß mit Unrecht. Die Schönheit des menschlichen Leibes aber haben sicherlich die Bildhauer (und in zweiter Linie die Maler) kodifiziert, gleichsam als Propheten des erotischen Willens ihres Volkes. Die grundlegenden Bestimmungen freilich konnten nur in einer einigermaßen einheitlichen Nation von mächtigem künstlerischem Vermögen getroffen werden; und für unsere Kultur war es die große Schickung, daß diese Nation homosexuell empfand und daher ihre Künstler auch den Männerleib liebend verklärten. Die Griechen haben sich als stark genug erwiesen, um dem Schönheitsempfinden Europas bis heute die Linie vorzuschreiben; sehr viel herrischer noch, als etwa Palästina unsere Sittlichkeit für zweitausend Jahre regelte. Die leisen Wandlungen, die das hellenische Ideal dennoch in der Kunstentwicklung erfuhr, will ich hier nicht verfolgen; nur auf eines hindeuten. Wer die gotischen Skulpturen und die flandrischen und altdeutschen Gemälde studiert, bemerkt, wie hier ein neues nordisches Frauenideal sich bilden will, mit hoher Wölbstirn, Stumpfnäschen, breiten Backenknochen, spitzem Kinn, Knospenmündchen — während bezeichnenderweise die »schönen« Männerköpfe, die Johannes und Sebastiane, sich den griechischen Zügen näher halten. Aber schließlich siegt der Süden dennoch endgültig. Kein Wunder also, daß gerade angesichts der höchsten »Schönheit« »unsere Begierde schweigt«. Praxiteles und Raffael müssen sich damit zufrieden geben, daß wir nach ihren Olympiern und Madonnen alle Menschengestalten zu beurteilen uns von klein auf gewöhnen; und daß wir Freude oder Schmerzen empfinden, je nachdem ein lebendiges Gesicht oder ein gemalter Leib ihren Forderungen mehr oder weniger genügt. Daß wir uns obendrein nur nach ihren Rezepten verlieben sollen, können sie nicht verlangen.

14.

Wenn die Idealbildnerei schon seit der Steinzeit eine Sehnsucht verkörpert, so ist der ursprüngliche Zweck des Porträts und der Landschaft viel spießbürgerlicher. Beide Künste sollen und wollen zunächst nichts als Erinnerungen treulich festhalten. Ihnen gegenüber wird die Frage der idealistischen Ästhetiker: was es denn für einen Sinn habe, eine schwächere Dublette neben die Natur zu stellen — samt allen antinaturalistischen Folgerungen daraus — gegenstandslos. Schon der alte Ägypter wünschte vom Skulptor ein möglichst getreues Abbild seines verstorbenen Vaters; und der moderne Besteller denkt im letzten Grunde nicht viel anders. Ebenso aber wollte man gewiß, als die Vedute aufkam, gar nichts weiter als einen Abglanz

interessanter Gegenden, die man eben nicht immer als Natur vor Augen haben konnte. Nun hat sich freilich die Landschaftsmalerei einigermaßen selbständig entwickelt. Aber ihr höchstes Ziel ist immer die Illusion geblieben; was der Ästhetiker auch sagen mag, der Künstler empfindet so. Wiederum zieht hier die Analyse die Grenzen ein wenig zu scharf; zunächst gibt es Porträts, die schon als Erfüllung unseres Schönheitsideals beglücken; aber das ist dann für das Bild als Porträt eine Nebensache; als Porträt erfreut mich die Darstellung einer häßlichen Person ebensosehr wie die der schönsten. — Weiterhin liegt in manchen Bildnissen sicherlich etwas Biographisches; wir leben uns in sie ein, wie in eine Novelle; insofern aber treten sie dann zum Historien- oder Genrebild hinüber. Es wird ja auch niemand Böcklins Phantasien wie gewöhnliche Landschaftsgemälde beurteilen! Mithin kann ein Porträt oder eine Landschaft das Spiel der inneren Nachahmung oder die Freude an menschlicher Schönheit wohl hervorlocken; aber im eigentlichen Berufe der »nachahmenden Künste« scheint das nicht zu liegen. Sowenig wie etwa ein besonderer Farben- oder Kompositionsreiz zu fordern ist. Zu fordern ist nur Treue; so spricht es der Genius der Kunstgattung deutlich aus.

Auch würde man, glaube ich, daran seltener zweifeln, wenn nicht ein Umstand die zeitgenössische Ästhetik in Verlegenheit brächte. Die reproduktiven Techniken nämlich schreiten so voran, daß sie bei naturalistischen Voraussetzungen den Wert wenigstens der Malerei in Frage zu stellen scheinen. Dem gegenüber wäre folgendes nüchtern zu bemerken. Solange noch die Stimmungsmalerei blüht, so lange wird man auch die Kunstfertigkeit des Malers als solche hochschätzen; nun offenbart sich diese in einer Porträtzeichnung oder einem Landschaftsgemälde ebenso energisch wie in einer beliebigen Komposition. Folglich wird man schon um der originalen »Hand« willen stets lieber solch ein Kunstwerk besitzen und sich dabei an der Geschicklichkeit des Meisters bewundernd freuen, als daß man auch das vollkommenste Photogramm sich an die Wand hängt. Und das gilt selbst für den unwahrscheinlichen Fall, daß die farbige Photographie sich noch zu ungeahnter Höhe entfaltet. Vielleicht allerdings entwertet die technische Entwicklung dennoch ganz allmählich die Malerei; das wäre denn ein unausweichliches Fatum; Epos und Hymnik, Tempelbau und religiöser Tanz sind ausgestorben; warum sollte es in alle Ewigkeiten Malerei geben? Heute wenigstens dürfen die Maler sich noch sagen: »Wir leben — und der Lebende hat recht.«

Man sieht: die Freude an den Werken der Porträtkunst und der Landschafterei führe ich vorwiegend auf die Bewunderung des künstlerischen Könnens zurück; und dieses Können zeigt sich in der

packenden Wiedergabe der Natur. Von »Einfühlung« empfinde ich bei einem Bildnis oder einer Landschaft nicht das Allermindeste; und verstehe auch gar nicht, was das Wort hier bedeuten soll; immer von den Fällen abgesehen, wo das Bild einen Ausdruck besonderer Stimmungen geben will oder novellistische Reize birgt. — In dieser Beziehung haben die außerdeutschen Ästhetiker wie Karl Lange und Lalo sicherer gesehen als die meisten unserer Landsleute, die aus irgendeiner idealistischen Schule herkommen. Unter den Deutschen trifft es Konrad Lange gut.

15.

Indessen ist die Ableitung unseres Satzes aus dem Ursprung der Porträt- und Landschaftskunst und aus der naturalistischen Meinung der meisten Künstler noch kein Beweis. Ein solcher aber läßt sich vielleicht auf indirektem Wege erbringen. Voraussetzung ist, daß wir es wirklich mit Werken der rein »nachahmenden« Kunst zu tun haben; wenn der Meister seinen Gegenstand mehr zum Medium seiner eigenen Persönlichkeit macht, so mischen sich die Gattungen, und es läßt sich nicht ohne Unklarheit weiter debattieren. Ich spreche also im folgenden von Landschaften wie etwa der Schule von Barbizon (um gleich die erlauchtesten Beispiele zu zitieren) — oder (um tiefer hinabzusteigen) von den guten und mittelmäßigen Sachen, die man täglich in unseren Ausstellungen sieht; Claude Lorrain und Poussin, Preller und Böcklin habe ich weniger im Auge. Und ebenso hefte man die Phantasie nicht gerade auf die subjektivsten unter den Porträtisten, wenn man mich recht verstehen will; man denke lieber an Velasquez als an Rembrandt, lieber an Schulte im Hofe als an Lenbach!

Wenn der nachahmende Künstler nichts will und soll als mit den dürftigen Mitteln seiner Kunst dem Natureindruck so nahe wie möglich kommen: dann wird auch der ästhetische Genuß angesichts seines Werkes ausschließlich in der Bewunderung seiner Geschicklichkeit bestehen können. Und wenn anderseits der Beschauer eine Lust empfindet, die darüber hinausgeht, so muß das Kunstwerk gegenüber dem Original irgendwelche Vorzüge haben. Dies haben also die idealistischen Ästhetiker zu erweisen. Mißlingt ihnen der Nachweis, so steht damit unsere Behauptung fest.

Als ein solcher Vorzug dürfte jedoch die bloße Tatsache der leichteren Zugänglichkeit des Kunstwerkes nicht gelten. Freilich kann ich lebendige Menschen mir nicht so seelenruhig von allen Seiten betrachten wie ihre Büsten; und Naturschönheiten aufzusuchen hat manchmal etwas Unbequemes. Aber so äußerlich wird niemand die Vorteile der Malerei und Skulptur auffassen wollen. Auch ihre päda-

gogische Bedeutung rechne ich nicht hierher. Mag sein, daß erst die Maler uns gelehrt haben, wie wir eine Landschaft ansehen sollen. Genug aber, nun haben wir's einmal gelernt; und sehen im Freien auf Schritt und Tritt Bilder, gegen deren Herrlichkeit alle Schätze unserer Gallerien zu farblosen Schwarten einschrumpfen. Mag sein, daß erst die Bildhauer uns gezeigt haben, worauf man bei einem Menschengesichte zu achten hat; aber warum die einmal erlangte Fähigkeit jetzt nicht lieber am Urbilde prüfen?

Nein, wir müssen, wenn wir Vorzüge der Kunstwerke vor der Natur entdecken wollen, auf die objektiven Unterschiede beider sehen. Und da finden wir: die Kunst wendet sich nur an einen Sinn, die Natur an alle; die Kunst muß notgedrungen den Reichtum der Natur vereinfachen; sie kann aber gelegentlich dafür das räumlich Getrennte vereinigen, hat Freiheit in der Anordnung; und, was wichtiger ist, in der Auswahl; einerseits nämlich darf sie den ihr passenden Moment sich aussuchen; und anderseits mißfällige Teile ihres Gegenstandes weglassen.

Ergibt sich hieraus wirklich jene Steigerung und Verklärung der Natur durch die Kunst, von der die meisten Ästhetiken voll sind?

Beginnen wir mit der Landschaft. Das Gemälde unterschlägt uns Duft, Wind, Leben. Es muß; aber ist das ein Gewinn? Ich wenigstens erlebe nur den Mangel. Durch die Projektion auf die Fläche soll der »Schein« besonders sauber von der Wirklichkeit abgehoben werden; ich zweifle, ob das mehr als eine gedankliche Konstruktion ist; es wäre doch sonderbar: der Maler tut alles, um den Eindruck der Tiefe zu erzeugen; und diesen Eindruck wegzuschaffen, soll gerade sein Verdienst sein! Aber wäre es selbst so: ein bißchen Übung im Beschauen der Natur — und die zweidimensionalen Bilder stehen nur so um uns her. Außerdem steckt in der Hervorhebung dieses Punktes noch ein Mißverständnis. Man meint, jene interesselose Versenkung, die für die ästhetische Lust erforderlich sei, gelinge besser, wenn die Realität des Gegenstandes sich nicht zu sehr aufdränge. Nun aber reizt auch die wirkliche Landschaft unsere praktischen Instinkte nicht im mindesten. Es sei denn, wir trieben gerade Bergsport, oder botanisierten, oder sammelten eßbare Schwämme, oder wären Holzhändler! Ich wenigstens vermag im Freien meinen Alltag reichlich so gut loszuwerden, wie in Kunstsammlungen; und so wird es auch wohl anderen gehen. — Die Malerei vereinheitlicht das Bild einer Gegend; aber erstens ist mir vielleicht oft die Mannigfaltigkeit ästhetisch wichtiger als diese Einheit; und zweitens gibt es ja bequeme Mittel, Disparates zusammenzufassen; man drückt die Augen ein wenig zu, oder sucht geeignete Standpunkte; man ist doch nicht lahm. Dasselbe gilt gegenüber den Ansprüchen der Kunst, besser zu komponieren und

harmonischer zu tönen als der liebe Gott. Man muß sich als Naturgenießender selbstverständlich den Lagerplatz so suchen, daß man nicht gerade auf einen Fabrikschornstein schaut und daß die Massen sich gut gruppieren. Sodann muß man ein wenig warten können und auf günstige Färbungen zu lauern wissen. Im übrigen kommt einem angesichts der modernsten Malerei das Rühmen von übernatürlicher Farbenharmonie und Kompositionsschönheit geradezu lächerlich vor. Unter hundert Gemälden ist noch nicht eines so wohltuend abgeschattet und so erfreulich angeordnet wie ein Dutzend Bilder, die ein beliebiger Spaziergang mir bietet.

Für das Porträt steht die Sache vielleicht ein wenig günstiger. Da haben wir einerseits der Skulptur einzuräumen, daß sie das Interessante am Menschen, die Züge, schärfer prägt, als wir sie im Leben sehen würden. In der Tat fließt ja der Übergang von der Porträtbüste zum Idealkopf; und etwas von dem feierlichen Eindrucke dieses kommt auch jener zugute. Aber das zeigt nur, daß der Genuß jedes plastischen Bildwerkes eine Tendenz hat, in den »plastischen« Genuß unserer Nomenklatur umzuschlagen; und der Umstand erleichtert diese Wendung, daß man aus naheliegenden Gründen mehr schöne oder doch »bedeutende« Menschen meißeln läßt als Durchschnittsköpfe; ein solcher sieht in Marmor oder Bronze auch gewöhnlich ganz horrend aus. Wenden wir unsere Betrachtung also lieber der minder monumentalen Malerei zu. Da wollen wir denn eines gleich hervorheben. Am Mitmenschen ist uns das Animalische, wie z. B. die Ausdünstung, leicht widerwärtig oder erregt uns sinnlich; sodann ekelt uns wohl vor kleinen Defekten, Auswüchsen usw., die die Kunst mildern oder weglassen darf. Offenbar jedoch räumt damit der Maler nur Hindernisse des »plastischen« Genusses aus dem Wege; macht uns ein ohnehin schönes Gesicht durch Beseitigung einer Störung noch erfreulicher. Wie aber fängt er es an, uns für eine Persönlichkeit zu interessieren, die uns im Leben kalt ließe oder durchaus fatal wäre? Daß er uns immer zum »Einfühlen« zwänge, ist ja gar nicht wahr. Da hängt das Porträt irgend eines Dummkopfes. Die Haltung ist gleichgültig, die Züge unbedeutend, die Mienen verraten keinerlei Affekt. Was gibt es hier »nachzuleben«? Der bloße Stumpfsinn ist doch ein allzu leeres Gefühl, um mich in Bewegung zu setzen. Oder welche Idee soll mir beim Betrachten aufglühen? Die des geistigen Nichts? Die der massiven Abscheulichkeit einer menschlichen Alltagsbestie? — Und dennoch genieße ich das Werk. — Warum? Seiner »Lebendigkeit« wegen. Aber eben diese Lebendigkeit würde mir ja nur Unlust bereiten, wenn sie ernstlich »lebendig« würde. Also nicht sie selber an sich, sondern die sie vortäuschende Kunstfertigkeit

ist das Erfreuende. Man hört wohl den Einwurf, es müßte, wenn dem so wäre, ein Maler wie Denner als allergrößter Porträtist gelten; einer, der uns kein Fältchen und kein Härchen der »Wirklichkeit« erspare. Ich antworte: nicht eine übertriebene Naturtreue mißfällt uns an dem übrigens erstaunlichen Kleinkünstler, sondern eher eine gewisse Unnatürlichkeit des Eindrucks; wir glauben, seine Köpfe durch die Lupe zu betrachten; und für solche Nähe kommt uns dann wieder die Karnation etwas wächsern und leblos vor. — Man redet viel davon, daß ein Bildnis idealisierend das tiefste Wesen eines Menschen, frei von allen Zufälligkeiten, zeigen solle. Wie kommt es denn aber, daß die feinsten Kenner demselben anerkannten Meisterwerke die verschiedensten Charaktere von der Nase lesen? Es gibt eine amüsante Zusammenstellung all der Urteile, die Archäologen schon über den vatikanischen Antinouskopf gefällt haben; das Register der Tugenden und Sünden der Monalisa z. B. fiele gewiß auch bunt genug aus. Man lasse mich die Dame ungefähr sooft und solange im Salon betrachten, wie ich vor ihrem Porträt gestanden habe; und ich will über ihr »tiefstes Wesen« viel besser als jetzt Bescheid wissen. Übrigens kenne ich anderseits auch »biographische« Photogramme. — Nein, es wird wohl dabei bleiben: der Genuß des nachahmenden Kunstwerks besteht im Bestaunen der nachahmenden Kunst selber.

Wenn das aber so ist, muß ihm eigentlich die Freude an allerhand sonstigen menschlichen Geschicklichkeiten verwandt sein. Und jene ineinanderrollenden Elfenbeinkugeln oder jene unbegreiflichen Liliputhandschriften würden uns ähnliche Lust bereiten wie ein gutes Porträt. Was hat dieses voraus?

Die sonstigen Produkte geschickter Hände liegen unverstanden und abgeschlossen da. Ein Blick auf einen künstlich reliefierten Kirschkern — und wir sind auch schon damit fertig. »Herrgott, welche unsägliche Mühe und Augenqual!« — und alsbald ist das Erlebnis abgetan. Das Kunstwerk ist darin einzig, daß es mir gestattet, seinem Meister von Zug zu Zug, von Ton zu Ton, von Licht zu Licht, durch beliebig viele Nuancen nachzugehen; seinen Intentionen nachzusinnen; immer Neues zu entdecken; mit anderen Worten, der ästhetische Genuß im jetzigen, vierten Sinne des Wortes ist die einzige Form, menschliches Können zu bewundern, die mit »Versenkung« verbunden ist. Am nächsten kommt dem Zustande die Freude über elegante wissenschaftliche Entwicklungen; aber die sind so ernsthaft und nüchtern!

16.

Wir haben also bisher vier ganz verschiedene ästhetische Affekte kennen gelernt, die eigentlich bloß durch den Namen zusammen-

gehalten werden. Denn die Bestimmungen, die für alle gelten, umspannen dann wieder auch außerästhetische Zustände. Beispielsweise muß jeder »ästhetisch« Genießende den praktischen Interessen seines Lebens sich entzogen fühlen; aber die rechte Freude am theoretischen Lernen und am Forschen hat die nämliche Voraussetzung; und im Grunde verdankt z. B. die Reiselust viel von ihrem Glücksgehalte dieser Lösung vom Alltag. Ferner dürfte auf alle vier Zustände das bekannte Gesetz von der »Einheit in der Mannigfaltigkeit« zutreffen. Aber auch dieses ist nicht aufs ästhetische Gebiet beschränkt. Jedes Gefühl vielmehr bedarf der Abwechslung, um frisch zu bleiben; und wieder zerreißt ein unvermitteltes Durcheinander jede Stimmung. Ich denke also, wir haben in dem Adjektiv »ästhetisch« in der Tat mehr einen Sammelnamen vor uns als die Bezeichnung einer einartigen Lust.

Das beglückende Spiel der Einfühlung und inneren Nachahmung geht auf Linien, Proportionen, Rhythmen, Melodien; auf ihm beruht die Freude an der Darstellung des Bewegten in den bildenden Künsten; an allem, was wir Ausdruck, Bedeutung, Stimmung nennen; an der Komposition in jedem Sinne des Wortes; durch Einfühlung genießen wir in der Literatur das Charakteristische, die Lebenszüge, den Sinn der Handlungen; Novelle und Roman, aber auch die Lyrik größtenteils und am Drama die artistische Seite haben ihren Wert nur um dieses »edlen Spieles« willen.

Kurz zusammengefaßt: das Einfühlungsprinzip gilt für die Kunstbetrachtung, soweit wir vom Künstler absehen, und fürs Beschauen der Natur, soweit sie uns wie ein Kunstwerk entgegentritt. Wo es herrscht, befinden wir uns im »apollinischen« Elemente, um mit Nietzsche zu reden.

Mit ihm aber verbindet sich in der Tragik, der Komik und dem Anschauen der Natur ein zweiter Affekt; und das wäre denn wohl der »dionysische«. Er besteht in der Lust, für spielende Stunden die Fesseln abzuwerfen, mit denen die Kultur uns umschnürt; hier durchs Versinken im freien All, dort durchs Mitleben großer Leidenschaft und dann wieder — durch Ungezogenheiten. — Der dritte, der »plastische« Genuß besteht in der Erfüllung unseres Wunsches nach adliger Menschlichkeit. Endlich gibt es eine Freude an der geschickten Nachahmung der Natur; wir empfinden sie am unvermischtesten beim Beschauen von Stillleben; etwas minder rein vor Landschaftsbildern; mit Einfühlungslust und gelegentlich mit »plastischem« Genusse gemengt vor Porträts.

Nun aber verwischen sich die Grenzen. Was in einem Falle Kern des Genusses, wird im anderen Begleiterscheinung oder Vorbedingung. Das Porträt wurde noch für jede Gattung der Bildkunst die große

Schule der Naturwahrheit; denn »wahr« zu sein ist ja sein eigentlicher Zweck. Nun gibt es ohne Illusion weder Einfühlung noch Freude an menschlicher Schönheit. Es mußten mithin Malerei und Skulptur auf allen Gebieten den Grad von Realistik erstreben, den die Porträtkunst jeweils erreicht hatte. Sonst spielte das Publikum Ausdruck und Stimmung des Werks nicht mit und fand die Idealfiguren nicht »schön«. Natürlich aber verwandelte sich das Mittel, um in den ersten oder dritten ästhetischen Zustand zu gelangen, dann leicht in einen Selbstzweck. Und nun stehen wir auch vor Werken der Idealbildnerei gern in der Stimmung jenes Gellertschen Gecken: »O, wie geschickt sind nicht die Nägel eingedrückt!«

Anderseits muß eine Tragödie oder ein Lustspiel so gebaut und seine Gestalten so gezeichnet sein, daß wir auf das befreiende Spiel auch eingehen. Mit Ernsthaftigkeit spielen — das gestatten sich vernünftige Menschen nur, wenn wirkliche Kunst das Spiel verklärt. Und so wird der erste ästhetische Affekt notwendige Vorbedingung für den Eintritt des zweiten. Zugleich begleitet er diesen verschönernd: wenn das Nacherleben stürmischer Leidenschaften oder tollen Unsinns durch formale Schönheiten geadelt scheint; oder wenn die Brünstigkeit des Naturgenusses dadurch unterbrochen wird, daß irgendwelche Linien und Gestalten uns als besonders fein und ausdrucksvoll fesseln. Auch verschwimmt die Einfühlungslust mit der plastischen Freude und mit der Bewunderung der nachahmenden Kraft stets da, wo wir in Skulpturen und Gemälden etwas wie Ausdruck, Beweglichkeit, Komposition rühmen.

Unvermischt wird man hiernach die vier Zustände in der Tat selten antreffen; und das erklärt ihren gemeinsamen Namen zur Genüge. Solche isolierten Fälle wären z. B. der Genuß eines schönen Bauwerks oder einer sanften Melodie; die aller Einzelformen vergessende Stimmung des Zerfließens in der Natur beim Liegen im Wald oder am Strande; das »interesselose« Betrachten eines lebendigen, schönen Menschen, der uns in ruhiger Haltung und ohne charakteristischen Gesichtsausdruck erscheint; das Beschauen eines guten Stilllebens. Die Übergänge leugne ich nicht; hebe jedoch hervor, daß jeder der Affekte Übergänge auch in außerästhetische Zustände zeigt. Die Einfühlung in manche Dichtung ist dem Genusse an jenem Stillleben psychologisch vielleicht nicht viel verwandter als anderseits der Freude des Kindes an seiner Puppe; der Naturgenuß geht unmerklich durch all die Nuancen der Lust am Wandern, Rudern, Schwimmen in das Glück ungehemmter körperlicher Betätigung über; und von da ist es nicht weit zu jenem Seufzer der Erleichterung, mit dem man nach einer Gesellschaft den schwarzen Rock über die Stuhllehne wirft.

Ebenso allmählich wird aus der Freude an einer griechischen Aphrodita die außerästhetische des Jünglings, der sich, um lebende Aphroditen zu bewundern, nach dem letzten Amen vor die Kirchentüre stellt. Endlich ist das Staunen über künstlerische Fertigkeit mit dem über jedes menschliche Können innerlich verwandt.

17.

Hieraus ergibt sich, wie unmöglich es ist, für die Kunst allgemeine Regeln aufzustellen; sie hat mindestens vier gesonderte Zwecke; wie sollte man ihr mit einerlei Vorschrift beikommen?

Beispielsweise ist der langweilige Streit um naturalistische oder idealistische Prinzipien zugleich völlig sinnlos. Es gibt »nachahmende« Malerei und Skulptur, in deren Wesen die naturalistische Tendenz liegt; und dann wieder stimmungserregende Kunst, die um ihrer innersten Absicht willen idealisieren muß und der naturalistischen Mittel bloß bedarf, um für die gewünschte Einfühlung die nötige Illusion zu erregen. Auch wäre es ja töricht, von derjenigen Plastik, die der Schönheit Regeln vorzeichnen möchte, zu verlangen, sie solle sich nach den Tatsächlichkeiten ihrer zufälligen Modelle richten. Das hieße, die Möglichkeit eines schönen Bildwerks auf den unsichersten Zufall stellen. Die lebendigen Menschenleiber sind ja wenigstens heutzutage fast ausnahmslos abschreckend häßlich, teils abgezehrt, teils schwammig aufgeblasen: jeder Blick in eine Badeanstalt überzeugt davon. In den Zeiten griechischer Leibeskultur stand es vielleicht ein wenig anders; aber doch bezweifle ich, ob Praxiteles einen lebendigen Jüngling gesehen hat, nach dem er seinen Hermes ohne weiteres hätte meißeln können; diese allerfeinste Mittellinie zwischen allzuweicher Weichheit und allzuherber Energie, zwischen athletenhafter Fleischanschwellung und hagerer Sehnigkeit; diese völlig anschauliche Prägung jedes Muskels, die doch nirgends ins Kaltanatomische übergeht, dieses abgewogene Ebenmaß der Bildung durch den ganzen Leib hin: das mag auch in Hellas so kaum gewachsen sein! Darin ist die Bildhauerei in der Tat höchst idealistisch: sie verurteilt unsere Gestalten wohl strenger als die allerherbste Ethik unsere Charaktere.

Ein wenig gnädiger erginge ihr Verdikt über unsere Gesichter. Denn erstens lassen wir Kleidermenschen den Körper noch mehr verkümmern als den Kopf. Zweitens gehört weniger Chance dazu, daß auf dem kleinen Raum unseres Gesichtes einiges Gute sich zusammenfindet als im ganzen Bereiche des Leibes. Sodann wählt die Liebe überwiegend nach den Gesichtszügen; eine Dame, die ihre Nase so entstellen wollte, wie die meisten ihre Taille entstellen, würde ja niemals einen Mann finden; und so mag durch eine Art Zuchtwahl die

Schönheit des Kopfes in der Tat verbreiteter sein als die des Körpers. Endlich hat das griechische Ideal unsere Begriffe vom schönen Körper diktatorischer geregelt als die vom schönen Kopfe; für den Kopf haben sich mit der Zeit immerhin noch andere Formen als berechtigt eingedrängt. Auch behauptet sich neben dem »schönen« das »interessante« Gesicht. Daher erscheinen uns die Köpfe der Zeitgenossen meist leidlicher als ihre Glieder.

18.

Da die Dichtung uns in ein leidenschaftlicheres Erleben als das des Alltags hineinreißen will, so sind naturalistische Anforderungen an sie geradezu absurd. Freilich muß auch der Dichter für Illusion sorgen, damit sein Publikum mitspielt; aber wie er das macht, ist seine Sache; Nachahmung des Alltäglichen im Stil wäre höchstens ein berechtigtes Mittel neben vielen; gerade dieses aber zum Zwecke der Kunst machen, heißt die Grenzen der Gattungen völlig verwirren.

Es kommt ein besonderer Grund dazu, der die Poesie prinzipiell idealistischer macht, als eine bildende Kunst je sein kann. Niemand bisher hat diesen Punkt beachtet, so wichtig er ist; und allerdings berührt sich die Ästhetik hier mit der Weltanschauung.

Den unergründlich tiefen Sinn der Welt zu leugnen, müßte man blind und taub sein; in jedem Fliegenrüssel ahnt man tiefere Herrlichkeiten als in allen noch so anspruchsvollen Produkten der Menschen; und anderseits ist der Menschengeist selber mit all seiner Fülle aus der Natur emporgestiegen. So fragt sich nur, wo das Unaussprechliche und Wertvolle denn steckt. Wenn wir Deterministen sind — und als Philosophen sollten wir das doch wohl eigentlich sein —, so müssen wir antworten: keinesfalls im Geschehen. Denn da in jeder Ursache ihre Folge schon verborgen liegt, kann die Zeit den Reichtum der Welt nicht vermehren. Entwicklung kann es nur geben in dem bescheidenen Sinne, in dem auch das einzelne Lebewesen sich entwickelt. Das Huhn ist wohl unendlich viel komplizierter als seine erste Anlage im Ei — aber um kein Haar wunderbarer; denn diese einfache Anlage ist schon derart geordnet, daß das vollendete Tier notwendig daraus hervorgehen muß. So aber schliefen schon in Laplaces Urnebel alle Buntheiten der jetzigen Welt; restlos alle; sonst wären sie ja niemals erwacht; oder wir müßten die Strenge des Ursachgesetzes leugnen.

Wir haben mithin die Welt zu beurteilen, wie wir im Kleinen eine Maschine beurteilen würden; deren Bau bestaunen wir, nicht die einzelnen Verrichtungen, als welche sich aus dem Bau von selbst ergeben. Ebenso ist an der Welt das Unergründliche und Anbetungswürdige in jedem Augenblicke das Simul, die Anordnung; die gibt die bildende

Kunst wieder; und der bildenden Kunst ziemt darum bescheidener Anschluß an die Natur.

Auch über das Menschenleben wird ein folgerichtiger Denker nicht anders denken wollen. Das Wertvolle und Interessante an uns ist unser intellektuelles und ethisches Wesen; unsere Taten und Leistungen dagegen sind als solche meist zwecklos und trübselig genug; wichtig werden sie dem nachdenklichen Betrachter bloß als Symptome unseres Charakters und Talentes. Und diese Auffassung erweitert sich von selber zur Geschichtsphilosophie. Das historische Geschehen ist im ganzen ein schauerliches und blödsinniges Gemetzel und Geschacher; aber ungeheuer bedeutsam erscheint es, wenn in dem öden Getriebe große Persönlichkeiten sich tragisch offenbaren. Und auch in der Dichtung findet ja jeder Kenner die Gestaltung der Charaktere interessanter als die Führung der Handlung.

Aber dennoch genießt die Poesie ein ganz einziges Vorrecht: sie darf und soll das verworrene Leben auseinandersträhnen. Sie gibt das Nacheinander; so mag sie statt des unvernünftigen ein planvolles Nacheinander geben. Dann bietet sie, ohne die Illusion im mindesten zu stören, etwas weit Schöneres als die Realität. So tief das herrlichste Landschaftsgemälde unter der lebenden Landschaft, so hoch steht die Fabel eines rechten Dramas über der fratzenhaften Trivialität des wirklichen Lebens und der wirklichen Geschichte. — Wie sollte also die Dichtkunst sich im Ernste jemals auf naturalistische Forderungen einlassen wollen?

19.

Das Glück des schaffenden Künstlers besteht notwendig in den gleichen Affekten, mit denen er sein Publikum erfreut; es kommt aber bei ihm noch der Genuß des Produzierens selber hinzu. Dieser nun ist zweifellos nicht von anderer Art, als ihn der geistige Arbeiter überhaupt erfährt. Die Analyse stößt auf drei Bestandteile. Wir finden als ersten jenes eigentümliche Gefühl der »Lösung« oder, pathetischer ausgedrückt, »Erlösung«. Ein Knoten im Schnupftuch — ein vergessener Brief — ein gesuchter Name — ein im Hintergrunde des Seelenlebens umhergeisterndes Problem — ein mit halb wacher Aufmerksamkeit ergriffenes Bild — eine ins Unbewußte gedrängte Leidenschaft — und was immer sonst an Trivialem oder Bedeutendem solch verborgenes Leben in uns führen mag: schafft uns jene allbekannte Mischung von Dumpfheit und Unruhe, die sich leicht mit poetischen Bildern beschreiben, aber schwer anders als durch poetische Bilder erklären läßt. Auch will ich hier nicht in die Psychologie der Seelenspannungen hineinsteigen, sondern nur an die geläufige Tatsache erinnern. Die peinliche Lage wird aber durch das Ausströmen der



Antwort, des Einfalls, der Entdeckung, der Gestaltung aufgehoben. Und dies ist der prosaische Sinn einmal jener Gleichnisse, die das Schaffen dem Zeugen anähneln wollen; und sodann der Forderung, daß eine geniale Leistung aus dem »Unbewußten« dringe. Eine Aufgabe nämlich, die uns nicht längere Zeit insgeheim beunruhigt, wird meistens nur oberflächlich gelöst; es ist, als ob hier Lipps' Bild von der »psychischen Stauung« eine eigentümliche Realität umschriebe.

Das zweite Lustelement ist der neue und — wenigstens nach subjektiver Schätzung — tiefe Blick, den Problemlösung und Formempfängnis uns schenkt. Hier steckt nun wieder die nüchterne Wahrheit all der Floskeln vom »Schauen der Idee« usw., die auch noch die besten Werke der älteren deutschen Ästhetik heute so unlesbar machen. — Die dritte Freude aber ist die das Schaffen begleitende Kraftempfindung; was mißt sich wohl mit dem Stolze des theoretischen Siegers außer etwa der des glücklichen Soldaten? — Indessen würde dieser Affekt für sich allein im Grunde nichts anderes sein als der gehobene Zustand, der jedes erfolgreiche Tun begleitet; gleichwie die zweite Lust auch der genießt, dem von außen eine »Erleuchtung« kommt. Die Lösung geistiger Dumpfheit und Unruhe endlich ist unter Umständen ein recht alltäglicher Vorgang. Erst alle drei Bestandteile zusammen machen das produktive Glück des theoretischen Menschen aus. Dieses wird dann zum »ästhetischen« Glücke durch den Hinzutritt eben jener Gattungen des ästhetischen Genusses, die die Schöpfung der Welt vermitteln soll.

Solch ein komplexes Glück kann aber gelegentlich auch der bloße Genießer fühlen; denn ein wirkliches Sichversenken in einen Gegenstand führt ja leicht zu einer Art von sekundärer Produktion; zur ersten Keimung gleichsam eines neuen Kunstwerks. Dem Kunstgenusse freilich kann dieses Vergnügen wohl auch einmal in die Quere kommen; so z. B. wenn dem allzufeinen Kritiker hinter dem gespielten Drama die »pièce à écrire« immerwährend aufsteigt. Beglückender, wenn wir aus einem Gemälde, mit oder ohne Absicht des Künstlers, eine Novelle herauslesen. Denn solch ein Traum setzt uns ja den Wert des Bildes viel eher hinauf als hinunter und hindert uns nicht im mindesten, in der nächsten Minute wieder dem mehr Technischen uns mit ganzer Seele hinzugeben. Daher ist denn auch die Forderung der sogenannten Feinschmecker, dergleichen reizvolle Abschweifungen vom unmittelbar Gegebenen als laienhaft und ungebildet zu unterlassen, höchst albern und abgeschmackt.

Viel interessanter aber als die Fälle, wo uns ein Kunstwerk produktiv anregt, sind die anderen: wo die Natur uns eine Statue oder ein Gemälde suggeriert. Den letzteren Vorgang kenne ich aus eigener

Erfahrung recht gut. Bisweilen sehe ich die Gegend um mich her plötzlich wie ein zweidimensionales Bild; sie steht dann sonderbar und zauberhaft vor mir; ich habe das Gefühl, man müßte die Vision ablösen und auf eine Leinwand legen können; dann gäbe es ein wahrhaft himmlisches Gemälde. Der Eindruck überfliegt mich an Orten, wo ich ihn am wenigsten erwarte; mitunter wohl in einer an sich reizlosen Straße, in die eben irgendeine merkwürdige Beleuchtung fällt; seltener an wirklich »schönen« Punkten. Das Gefühl aber dabei ist ohne Frage jenes Glücksgefühl, das sich beim geistigen Produzieren überhaupt einstellt. — Sehr viele Menschen müssen das Gleiche erleben; denn es kann nicht an besonderer Begabung oder Übung hängen; ich habe für die Malerei keinerlei Talent; habe mich auch niemals praktisch mit ihr beschäftigt.

20.

Noch eine Schlußbemerkung. Ich stelle mir vor, daß ein Anhänger der strengeren Einfühlungstheorie, den meine Darlegungen soweit überzeugt hätten, etwa folgendes einwenden könnte. Meine »vierte Gattung« des ästhetischen Genießens wäre tatsächlich eine Art von »Einfühlung«; nur daß man nicht sowohl das Objekt selber als den Prozeß seiner Herstellung nacherlebte. Die »dritte Gattung« sei, sofern sie nicht im Kunstgenuß aufginge, nur eine Vorstufe des Ästhetischen und gehöre noch dem Gebiete des Sinnlich-Angenehmen an. Und auch die »zweite Gattung« wäre ästhetisch nur, insofern sie eben (wie ich ja auch zugäbe) notwendig mit Einfühlung verbunden bliebe.

Ich würde darauf nichts zu erwidern haben als dieses: daß Definitionen frei und daher Streitigkeiten um Definitionen unnütz sind. Will jemand das Wort »Einfühlung« so verschiedene Vorgänge wie die »erste« und die »vierte« Gattung umspannen lassen: gut. Man könnte es dann freilich auch über weite »außerästhetische« Gebiete dehnen. Daß aber die Vorgänge, die es deckt, als psychologische Vorgänge verschieden sind, daran würde die Nomenklatur nichts ändern. Ist die Freude an der bloßen Schönheit eines Menschengesichtes außerästhetisch: meinethalben; genug, wenn man weiß: das Adjektiv »schön« bedeutet hier etwas anderes als da, wo ich von einer schönen Melodie spreche. — Worte sind nur Mittel zur Verständigung; wenn wir uns verständigen, will ich auf meine Ausdrücke gerne verzichten.

VII.

Bühnenkunst und Drama.

Von

Waldemar Conrad.

Unter allen charakterisierenden, definitorischen und normativen Bestimmungen des Dramas scheint die *eine* Grundbestimmung stetig wiederzukehren: daß das Drama eine *Handlung* zur Darstellung bringt beziehungsweise zur Darstellung zu bringen hat. — Diese finden wir schon bei Aristoteles, und wir finden sie in fast allen späteren ästhetischen Werken, die sich mit diesem Thema befassen, bis in die neueste Zeit hinein — in den wissenschaftlich-theoretischen sowohl wie in den praktisch-dramaturgischen [1]).

Trotz alledem fehlt es nicht an ständig wiederkehrenden Versuchen, Dramen »ohne« Handlung zu schreiben und auch auf die Bühne zu bringen; und dies — bis heute — nicht nur von seiten der Anfänger, sondern ebenso auch von seiten anerkannter Schriftsteller (wie Maeterlinck und Hugo von Hoffmansthal) und anerkannter Theaterdirektoren (wie Max Reinhardt). — Und für Theaterkritiker und Dramaturgen ist dies Veranlassung, bis zur Ermüdung immer wieder jene anscheinend so selbstverständliche Behauptung über das eigentliche Wesen des Dramas zu betonen.

Die Notwendigkeit solcher Wiederholungen ist ein Zeichen, daß mindestens die *Begründung* der Behauptung nicht genügend einleuchtend ist. Und das immer erneute Auftauchen von Auflehnungsversuchen kann überdies darauf hindeuten, daß die *Behauptung* selbst nicht völlig unangreifbar ist. Beides aber beweist, daß ein über das rein theoretisch-wissenschaftliche Interesse hinausgehendes, allgemeineres *Bedürfnis* nach größerer Klarheit über jenes eigentliche Wesen des Dramas noch immer vorliegt.

Der aus diesem Bedürfnis sich ergebenden Aufgabe wollen wir hier einen Weg weisen, die Untersuchung aber nur des näheren ausführen, wo sie auf nicht beachtete Punkte stößt. — In erster Linie werden wir die Frage genauer formulieren müssen.

Seitdem nämlich Aristoteles im Hinblick auf das damalige hellenische Theater das Problem der Dramaturgie so formuliert hat, daß

sie das Drama als einen Teil der Poesie und daß sie es von der Tragödie aus, als dem Höhepunkt desselben, zu untersuchen habe, ist diese Auffassung des Problems bekanntlich bis in die neueste Zeit hinein all die Jahrhunderte hindurch fast allein herrschend geblieben.

Und seit man in neuerer Zeit sich dessen bewußt geworden ist, daß unser Theater, wenn es auch mit dem attischen eine gemeinsame Wurzel hat, ein wesentlich anderes ist, hat man das ganz andere Problem, die Frage nach dem Wesen der heutigen Bühnenkunst formuliert, und hat gefragt, in welchem Verhältnis Dichter und Schauspieler, Wort- und Spielkunst zueinander stehen oder ob es sich bei ihr um ein Gesamtkunstwerk handelt, in das auch die bildenden Künste mit Plastik, Malerei und Architektur einzugehen haben.

Dabei aber hat man nicht genügend beachtet, daß aus der neuen Auffassung von der Bühnenkunst sich ein neues Verhältnis des Dramas zu ihr ergeben muß, daß dieses Verhältnis jetzt ein neues, derartig jetzt erst hervortretendes Problem, und zwar das Grundproblem aller Dramaturgie zu werden hat. Sondern man hat entweder — und meist — das Drama als selbstverständlichen Gegenstand der Bühnenkunst festgehalten [2]) oder aber es mit seinen Forderungen beiseite geschoben, es nur als einen der verschiedenen möglichen Gegenstände der Bühnenkunst angesehen und hat sich mit dem Satz begnügt, daß alles, was »wirke«, Gegenstand der Bühnendarstellung zu sein ein Anrecht habe.

Demgegenüber wollen wir jetzt unser Thema dahin formulieren, daß wir fragen: Wie stehen Drama und Bühnenkunst zueinander? Stehen sie in einem äußeren oder in einem inneren Verhältnis, in einem notwendigen oder einem zufälligen, kann das eine nur durch das andere leben oder hat vielleicht gar jedes seine eigene Lebenssphäre, die sich nur teilweise mit der anderen deckt?

I. Das »Drama« und sein Kunstbereich.

1. Allgemeines.

Es scheint zunächst, als müsse man auch das Verhältnis von Drama und Handlung, ja vielleicht sogar dies in erster Linie untersuchen, wie es ja tatsächlich Hauptgegenstand aller dramatotechnischen und -theoretischen Schriften dem Wortlaut nach ist. Indessen genügt offenbar die primitivste Bedeutungsanalyse, um die Berechtigung der üblichen Anschauung hierüber darzutun. — Denn »Drama« bezeichnet eben, ganz dem Ursprung des Wortes gemäß, ein Kunstwerk, das eine Handlung darstellt.

Allerdings gebrauchen wir das Wort »dramatisch« noch in einer etwas anderen Bedeutung. Dramatisch ist nämlich keineswegs nur ein Kunstwerk, überhaupt nicht nur etwas, das (eine Handlung) »darstellt«, sondern dramatisch ist jeder Vorgang, der eine gewisse Steigerung besitzt, eine gewisse Spannung erregt. — Und das macht darauf aufmerksam, daß wir von einem dramatischen Kunstwerk nicht nur verlangen, daß es etwas Dramatisches darstellt, sondern auch ist. — Trotzdem würde es offenbar dem Sprachgebrauch zuwiderlaufen, wollte man jedes dramatisch verlaufende Kunstwerk ein »Drama« nennen.

Zu dem Sinn des Ausdruckes »Drama« gehört also beides: daß Dramatisches dargestellt wird und daß dies in dramatischer Form geschieht.

Mit dieser primitiven Bedeutungsanalyse können wir uns hier vorderhand begnügen. — Die beiden Fragen, die sich nun ergeben und die wir in diesem Abschnitt kurz behandeln wollen, sind die folgenden:

Welche Künste kommen überhaupt für das Drama in Betracht?

Und welche Bedeutung hat der Name für die Sache?

Wenn sich nämlich durch bloße Bedeutungsanalyse die Frage nach dem Wesen des Dramas entscheiden läßt, so kann damit natürlich die eigentliche Sachkenntnis, an der es uns gelegen ist, kaum erweitert sein, und es scheint dementsprechend zunächst, als ob der Name für das Kunstwerk selbst völlig gleichgültig sei, wenn auch seine Festlegung für die theoretische Diskussion unumgänglich ist. — Indessen ist dem nicht so, und wir wollen dies kurz nachweisen, ehe wir in die weitere Untersuchung eintreten, somit also die zweite der obigen Fragen zuerst behandeln.

Der Name ist nämlich nicht gleichgültig für die Sache, weil er als Titelzusatz »Drama« oder spezieller »Lustspiel«, »Schauspiel«, »Tragödie« usw. an dem Kunstwerk selber auftritt, also nicht nur bei der theoretisch-ästhetischen Behandlung eine Rolle spielt. Wir wiesen seinerzeit schon einmal darauf hin*), daß ein Titel zwar nicht zu dem eigentlichen »gemeinten« Gegenstand selbst, aber doch zu seiner »mitgemeinten« »zeitlichen Umgebung« gehört und etwa den präludierenden Akkorden, die uns in ein Musikstück und insonderheit seine Tonart einführen, entspricht. Er ist also nicht nur Benennung zum Zwecke der Mitteilung und Verständigung (bei der theoretischen Diskussion über den Gegenstand), sondern deutet dem Genießenden

*) Vgl. diese Zeitschrift III, 4: »Der ästhetische Gegenstand« (II. Wortkunst), S. 497 f.



selber verschiedenerlei an: Zunächst, daß er es überhaupt mit einem Gegenstand, einem einheitlichen, in sich abgeschlossenen Ganzen zu tun hat — dies gleicherweise bei dem wissenschaftlichen wie bei dem künstlerischen Werk. Er fordert damit also, das Nachfolgende als eine Einheit aufzufassen. Und dementsprechend ist es ein innerer Widerspruch, wenn eine solche Einheit nicht vorhanden ist; — ein Widerspruch, wie innerhalb des Satzes: »Zwei mal zwei gleich fünf.« Denn zwischen Titel und Gegenstand steht ein Gleichheitszeichen.

Nicht aber als logischer Fehler, den wir ja leicht hinterher korrigieren können, ist er bei dem Kunstwerk bedeutsam, sondern erstens durch die Irreleitung der Auffassung und überdies durch die notwendig resultierende Enttäuschung. Die Enttäuschung ist ähnlich, wie wenn das Präludium in einer falschen Tonart, eventuell gar in Dur statt in Moll gespielt ist, vielleicht hier als Dissonanz nicht so empfindlich im ersten Augenblick, dafür aber um vieles gefährlicher dadurch, daß die falsche Auffassung sich häufig erst gegen Ende des Kunstwerkes korrigiert und dann die ganze Zeit über herrschend gewesen ist. Den Titel »Tragödie« beispielsweise könnte man der Mollauffassung in der Musik parallelisieren. Aber während schon die ersten Takte, ja schon der erste Takt allein uns fast immer über dies Tongeschlecht unzweifelhaft orientiert, kann uns eine Tragödie lange Zeit hindurch — ohne den Titel — völlig irreführen, indem sie, wie etwa Schnitzlers »Liebelei«, mit den heitersten Szenen anfängt, deren Dissonanz mit dem Ernst des Ganzen wir doch schon durchfühlen sollten. Und wir wiesen seinerzeit sogar ein Beispiel auf, wo ohne den Titel eine eindeutige Auffassung überhaupt nicht möglich und eine falsche Auffassung das Näherliegende und Häufigere gewesen wäre. Es war dies das kleine, besonders durch die Schubertsche Komposition bekannt gewordene Gedicht »Ungeduld« aus Wilhelm Müllers »Müllerliedern«, das durch diese Überschrift und insonderheit die Form derselben, welche »Ungeduld« und nicht »Die Ungeduld« oder »Über die Ungeduld« lautet, als Ausdruckspoesie gekennzeichnet ist und zwar als ein einziger Ausdruck ungeduldiger Liebe, während man das Gedicht ohne diese Überschrift notwendig in seinem ersten Teil als Äußerung jubelnder Liebe ansehen müßte, die nur zuletzt in wehmütige Ungeduld umschlägt: »Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben.«

Der Titelzusatz »Drama«, »Schauspiel« gehört also in gewissem Sinne zu dem Kunstwerk und ist von Bedeutung, da er Erwartungen erregt und Forderungen stellt. Zu diesen Erwartungen gehört nun aber, wie gesagt, daß wir eine Handlung dargestellt finden, daß sich das Ganze in dramatischer Weise abwickelt, und daß es endlich eine

abgeschlossene Einheit bildet. Und es ist ohne weiteres klar, daß es infolgedessen für das Kunstwerk, seine Auffassung und Wirkung, wichtig ist, daß das Wort »Drama« eine bestimmte, feste Bedeutung habe, damit es einen festen Anhaltspunkt für das Erfassen des komplizierten dramatischen Organismus abzugeben vermag, das ohnedies bei dem unaufhaltsamen Vorüberrauschen der Aufführung, bei der vielseitigen Inanspruchnahme unserer Sinne, Gedanken und vor allem unseres Gefühlslebens schwierig genug ist. Ist es doch gewiß auch kein Zufall, daß sich in der anderen zeitlichen Kunst, in der Musik, soweit sie absolute Musik ist, ohne den Halt, den das Wort der Auffassung gibt, feste Formen, wie vor allem die der »Sonate«, herausgebildet haben. Denn diese allein haben es gestattet durch die Entlastung, die sie für die Auffassung bedeuteten, bis dahin ganz unbekannte Komplikationen, Vertiefungen und Verfeinerungen dem Hörer darzubieten und wirklich zugänglich zu machen. So sehe ich also in einer festen dramatischen Form nicht nur eine Verengung, sondern zugleich eine Erweiterung der Freiheit. Und dies beleuchtet von anderer Seite her und neu die Bedeutsamkeit des Namens und zwar in seinem festen und gehaltvollen Sinninhalt für die Sache.

Diesen Inhalt erschöpfend darzustellen in jenen (eventuell korrigierten) üblichen Formen, wie es etwa Gustav Freytag für das neuere Drama großen Stils getan hat, ist somit eine wichtige Aufgabe, auch soweit sie nur in einer Art Bedeutungsanalyse des Wortes bestünde, doch gehört dies nicht mehr in den Rahmen des Themas, das wir uns gestellt haben, indem wir uns ausdrücklich auf den Gesichtspunkt der »Handlung«, dem uns zu Gebote stehenden Raume entsprechend, beschränken wollten.

Die zweite, von uns aufgeworfene Frage — welche Künste für das »Drama« in Betracht kommen — erledigt sich nunmehr in wenigen Worten. — Es ist nämlich klar, daß die räumlichen Künste einen dramatischen Vorgang zwar allenfalls darstellen können, daß sie denselben aber jedenfalls nicht in dramatischer Weise zu entwickeln vermögen. Ein musikalisches Kunstwerk umgekehrt kann dramatisch verlaufen, kann aber — ohne Heranziehung von Worten — nicht einen dramatischen Vorgang als »Handlung« zur Darstellung bringen. So bleiben also in der Tat nur die beiden zeitlichen und zugleich im engeren Sinne »darstellenden« Künste Poesie und Schauspielkunst für das Drama übrig, und dies bestätigt, daß wir das Wesen des »Dramas« in jener doppelten Charakterisierung in dem üblichen Sinne abgegrenzt haben.

Sofern dies nun aber richtig ist, würden wir damit schon eine Seite unserer eingangs gestellten Hauptfrage — nach dem Verhältnis

von »Drama« und »Bühnenkunst« — beantwortet haben. Denn das würde bedeuten, daß Drama und Bühnenkunst sich nicht gegenseitig bedingen, indem das Drama auch einer anderen Kunst angehört. Wir werden dementsprechend jetzt zunächst das Verhältnis dieser anderen Kunst, der Poesie zum Drama, unter diesem Gesichtspunkt kurz zu betrachten haben.

2. Dichtkunst und »Drama«.

Poesie ist zunächst »Wortkunst« d. h. diejenige der »freien« Künste, die sich des (äußeren) Kunstmittels des Wortes bedient. Dem allgemeinen Sprachgebrauch zufolge kann aber auch ein wortloses Stück Natur oder Kunst, eine Landschaft, ein Mensch in seinen Bewegungen, ein Gemälde »Poesie« »enthalten« und »aufweisen«. Überdies kann die Sprache auch in »angewandten« Kunstformen — wie in einer künstlerisch geformten Tischrede, aber auch einer wissenschaftlichen Arbeit — auftreten, wo man dann die formale Darstellung wohl künstlerisch vollendet, nicht aber »poetisch« nennt.

Ein »Drama« ist in dem engeren Sinne, in dem es uns hier allein beschäftigen soll, dem Sprachgebrauch entsprechend, stets »freie« Kunst; philosophische Dialoge, wie die Platonischen, scheiden also als »angewandte« Kunst aus, auch wenn sie in allen übrigen Beziehungen »dramatisch« zu nennen wären. Und da wir schon betonten, daß es sich für das »Drama« nur um eine zeitliche Kunst handeln kann und in diesem Abschnitt nur um eine Kunst handeln soll, die sich selbständig und losgelöst von der Bühne und der Bühnenkunst als »Poesie« behauptet, so schränkt sich das in Betracht kommende Gebiet hier auf die »Wortkunst« in dem angedeuteten Sinne ein.

Daß das Wort — auch als »freie« Kunst — nicht nur dem Drama dient, bedarf keines Beweises. — In seiner Wesenheit liegt begründet, wie wir seinerzeit ausführlicher darlegten*), daß es im allgemeinen zwei verschiedene Funktionen gleichzeitig ausübt, von denen jedoch bald die eine, bald die andere völlig in den Vordergrund treten kann: nämlich die des Ausdrückens und die des Bedeutens, während die »Mitteilung«, die man im allgemeinen an erster Stelle oder sogar allein anführt, nicht eine besondere Grundform ist, sondern sich jener beiden Formen in variierendem Maße für ihre besonderen Zwecke, die allein für sie charakteristisch sind, bedient.

Die Ausdrucksfunktion selbst kann sich mehrfach komplizieren.

Wir haben damals als Beispiele angeführt, daß der Ausruf »oh!« etwa Schrecken, der Ausruf »Schaf!« — allerdings auch einen Affekt —

*) Diese Zeitschr. III, S. 472 ff. u. 492 f.

aber überdies einen Gedanken ausdrückt (nämlich daß der Redende den Gegenüberstehenden für einen dummen Kerl hält), endlich der Ausruf »geh!« — gleichfalls einen Affekt und einen Gedanken — aber überdies noch einen Willen zum Ausdruck bringt. Und es ist ohne weiteres klar, daß derselbe Affekt, Gedanke und Wille auch bedeutungsmäßig, dann aber ganz anders zu verbaler Äußerung kommen kann.

Beachtet man nun, daß der erste dieser Ausdrücke nur Ausdrucksfunktion, als solcher aber (als »oh!«) nicht gleichzeitig Bedeutungsfunktion hat, daß aber umgekehrt stets ein Wort, das auf einen Gegenstand meinend hinweist, zugleich »Ausdruck« für eben dieses »Meinen« oder gegenständliche »Hinblicken«, also mindestens für einen »Gedanken« ist, so wird klar, daß die Ausdrucksfunktion die primitivere der beiden ist, in dem Sinne, daß sie notwendig ist und nie fehlen kann, während die andere sozusagen von ihr abhängig ist und jene stets mit sich führt.

Nun unterschieden wir schon damals, je nach dem die eine oder die andere Funktion der Wortsprache bei der künstlerischen Verwendung im Vordergrund steht: die wesentlich subjektive Ausdruckspoesie und eine objektive Poesie. Und dann ergibt sich, daß die erstere die primitivere ist, insofern sie die Sprache in ihrer primitiveren Funktion verwendet, während die letztere der wissenschaftlichen Verwendung des Wortes nähersteht, die von der Ausdrucksfunktion durchaus gar keinen Gebrauch macht. Dieses Einteilungsprinzip ist also rein aus dem Wesen des Kunstmittels selbst entnommen, und es fragt sich nun, wie sich hierzu jene Einteilung in dramatische und nichtdramatische Poesie verhält.

Ein »dramatischer« innerer Vorgang, die dramatische Entwicklung einer Leidenschaft und dergleichen kann offenbar von der Ausdruckspoesie zur Darstellung gebracht werden; die auf der Bedeutungsfunktion basierende Poesie kann aber überdies noch eine dramatische äußere Begebenheit zur Darstellung bringen. Sofern wir also daran festhalten, daß die Darstellung einer »Handlung« zum Wesen des Dramas gehört, kann die Ausdruckspoesie dies jedenfalls nicht allein leisten, diese bleibt also der »Lyrik« reserviert. Nun soll aber die Entwicklung des Dargestellten auch selbst dramatisch mit wachsender Steigerung an Intensität, Lebendigkeit und Spannung vor sich gehen; es fragt sich, ob dies jene »objektive« Poesie allein leisten kann, ob wir somit ihr jenes Gebiet des Dramas ganz zuweisen können.

Dies ist, was die äußere Seite der Handlung anbetrifft, durchaus der Fall; jeder spannende Roman ist Beweis dafür. Nur für eine gewisse Steigerung der Lebendigkeit des Innenlebens muß der Dichter

zu der Darstellung durch die primitive, unmittelbare Äußerung im direkt gesprochenen Wort, zu der Darstellung durch die Ausdrucksfunktion des Wortes greifen. Da dies aber im unmittelbaren Übergang von der objektiv schildernden Erzählung, selbst ohne daß dieselbe zuvor in die Gegenwartsform gerückt ist, geschehen kann und geschieht, so finden wir alle bisher angeführten Merkmale des Dramas schon in dem Roman als der Mischform, die sich der direkten Rede in der Ausdrucksfunktion neben der indirekten in der gegenständlich darstellenden Funktion bedient. — Und es braucht wohl nicht näher ausgeführt zu werden, daß wir auch alle sonstigen Merkmale des Dramas, wie wir sie etwa bei Gustav Freytag in seiner »Technik des Dramas« sorgfältig zusammengetragen finden — die Gruppierung der Handlung um einen »Helden« usw. —, in einem Roman vereinigen können.

Das Dramatische kann also durchaus in der reinen Poesie seine volle Verwirklichung finden, führt aber dort nicht zu einer neuen Gattung, sondern nur zu einer Mischform und zu einer solchen, die keineswegs gezwungen ist, sich innerhalb jener immerhin engen Grenzen zu halten, sondern im Gegenteil gerade als Mischform eine unendliche Mannigfaltigkeit zwischen ihren beiden Extremen zu bilden vermag.

Nun aber nennt man bekanntlich innerhalb der Poesie nur das Kunstwerk »Drama«, welches sich grundsätzlich ganz auf die direkte Rede beschränkt. Während aber diese direkte Rede sich für die reine Ausdruckspoesie, insonderheit also die »Lyrik«, als eine selbstverständliche Notwendigkeit ergibt, erhebt sich hier bei dem Drama umgekehrt die Frage: Wie ist es überhaupt möglich, eine Handlung allein mit den Mitteln der Ausdruckspoesie darzustellen? Und: Was kann Veranlassung und Zweck dieses Vorgehens sein?

Es ist offenbar im Grunde nicht möglich! Solange die direkte Rede wirklich in Ausdrucksfunktion verwandt wird, kann in ihr die äußere Seite der »Handlung« gar nicht oder höchstens ganz indirekt zur Darstellung kommen. — Selbst wenn man sie aber teilweise, wie im täglichen Leben, in gegenständlicher Darstellungsfunktion und Mitteilungsfunktion verwendet, so ist nicht einzusehen, weshalb man sich diesen ungeheuren Zwang antun sollte, zumal derselbe nur zu einer Herabminderung der Lebendigkeit gegenüber der Darstellung durch den Dichter selbst (in indirekter Rede) führen kann. Denn letzten Endes läuft dies Verfahren doch darauf hinaus, daß der Dichter, anstatt selbst zu sagen: Das geschah!, einen anderen vorschiebt und von ihm sagt: er sage: Das geschah!

Tatsächlich hat man sich denn auch in der Dichtkunst, soweit sie

sich nicht rein auf Innenvorgänge in ihrer Darstellung beschränkte, nicht mit bloßer direkter Rede begnügt, aber sich damit begnügt, die für die Handlung wichtigsten Ereignisse mit andeutenden, dürrsten, eingeklammerten Worten, so eindruckslos wie möglich — nämlich als »szenarische Bemerkungen« — wiederzugeben. — Es ist mir schlechterdings unmöglich, vom Standpunkte der reinen Poesie hierfür eine Begründung zu finden. Die Aufgabe des Dramas kann die Poesie offenbar in vollkommenerer Weise lösen.

Diese Lösungsformen für die verschiedenen möglichen Aufgaben durchzuführen, würde den uns gesteckten Rahmen überschreiten. Für uns genügt es, darauf hinzuweisen, daß das Bedürfnis nach der Lebendigkeit, die die direkte Rede als Ausdruck innerer Vorgänge diesen verleihen kann, bei starkem Überwiegen derselben gegenüber den äußeren Vorgängen auch zu ganz anderen Formen führen kann: nämlich auch zu der Tagebuch- oder Briefform; dies beispielsweise, wenn — wie im »Werther« — der »Held« der Schauplatz jener seelischen dramatischen Vorgänge ist und sehr stark in dem Vordergrund des Interesses stehen soll. Indessen gestattet gerade diese letzte Form, auch zwei oder mehr Personen direkt in eigener Äußerung zu Worte kommen zu lassen, wie dies beispielsweise kürzlich Ricarda Huch*) gezeigt hat. Im ganzen jedoch wird sich in dem Augenblick, wo mehrere Personen in ihren inneren Erlebnissen und Kämpfen dargestellt werden sollen, doch eine der üblichen »dramatischen« Form ähnliche Gestalt herausbilden. Und dies aus dem einfachen Grunde, um die ständigen Wiederholungen der eingeschobenen Worte »er sagte«, »er erwiderte« usw. zu vermeiden. Eine ähnliche Form, aber durchaus nicht die gleiche. Denn wenn man es auch für erforderlich hält, die direkte Rede so viel zu verwenden, daß die einfache Voranstellung des Namens des jeweils Redenden zweckmäßig ist, so ist damit in keiner Weise die unnatürliche Verkürzung der darstellenden Schilderung gegeben. Ebensowenig wie eine unnatürliche Verkürzung direkt gesprochener Worte in einem Roman erforderlich ist, der sich im allgemeinen auf epische Darstellung beschränkt.

Nun könnte man aber vielleicht den Einwand erheben, daß wir bisher nur von der Buchpoesie gesprochen hätten und daß all dies sofort ein anderes Gesicht bekommt, sobald man berücksichtigt, daß im Grunde alle Poesie laut gelesen werden müßte.

Während nämlich Lyrik, Epik und Roman alsdann von einem Einzelnen vorgelesen werden müßten, erfahre das Buchdrama erst bei dem Lesen in verteilten Rollen seine adäquate, ihm zukommende

*) Der letzte Sommer (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Leipzig).

Darstellung. Und da sei es offenbar, daß die Zahl der Lesenden der Zahl der auftretenden und redenden Personen entsprechen müßte, und daß dabei das Lesen der szenarischen Bemerkungen durch eine überschüssige Person oder gar einen der weniger beschäftigten Lesenden einen höchst unharmonischen und störenden Eindruck machen würde.

Dies letztere ist weitgehendst zuzugeben, denn während die anderen Personen unmittelbare Darsteller ihrer Rollen zu sein scheinen, repräsentiert der Leser der szenarischen Bemerkungen im Grunde den Dichter oder den Erzähler des Ganzen, also letzten Endes den Erzähler auch von jenen anderen Personen und von deren Reden. — Was durch diesen Widerstreit, fast möchte man sagen Widersinn, aber zum Vorschein kommt, ist das Bedenkliche einer solchen, zum Lesen in verteilten Rollen gedachten Kunstgattung. Dieselbe wäre möglich, sofern man die szenarische Bemerkung völlig überflüssig machte, wie bei dem lyrischen Gedicht; nie und nimmer aber wird dieselbe dadurch möglich gemacht, daß man jene zu einer primitiv und roh und eindruckslos andeutenden Bemerkung verkürzt, die dadurch an Wichtigkeit nichts verliert, sondern nur an Eindrucksfähigkeit.

Die Veranlassung und eventuell der Zweck dieser von der Poesie aus unzweckmäßigen und unverständlichen Form des üblichen »Lesedramas« muß also anderswo und natürlich in der Bühnenkunst zu suchen sein. Angenommen, daß das Drama aus den andersartigen Mitteln jener Kunst die Berechtigung dieser Form nachweist, handelt es sich hier natürlich nur um eine Übertragung, die entweder unüberlegt ist oder letzten Endes doch auf einem Hoffen auf Aufführung beruht, oder einem unsicheren Schwanken zwischen dem Wunsch zur Bühne und der Furcht vor derselben. — Die folgenden Abschnitte werden auf diese Verhältnisse durch Behandlung dieser Bühnenkunst noch ein besseres Licht werfen.

II. Die Bühnenkunst und ihr charakteristisches Ideal.

1. Historischer Überblick und Formulierung der Aufgabe.

Über das Wesen der Bühnenkunst ist man sich nicht einmal in der äußerlichen Weise, wie bei der Poesie, klar, wo man sich wenigstens über das Kunstmittel (des Wortes) einig ist. Denn lange Zeit hindurch hat die Bühne als der Boden für die Verlautlichung von Werken der Dichtkunst gegolten, wie das Podium der Boden ist, auf dem die Musik, die bis dahin nur auf dem Papier oder in der Phantasie existierte, eigentlichstes Leben gewinnt. Seit aber die Theorie

aufmerksam geworden ist auf die ganz andersartigen künstlerischen Elemente, die in der Praxis tatsächlich schon längst in das Bühnenkunstwerk eingegangen waren, ist man dazu gekommen, dieses Bühnenkunstwerk als das Resultat des Zusammenwirkens mehrerer Künste, ja als ein Gesamtkunstwerk anzusehen, das alle Künste in sich zu vereinen strebt, um auf diese Weise die höchste Wirkung zu erzielen. Und es ist ein alter Glaube, daß das Bühnenwerk dazu bestimmt ist, den Höhepunkt der Kunst überhaupt zu bilden. Und in welchem Sinne sich mit der Dichtung die Schauspielkunst und weiterhin auch Plastik, Malerei, Architektur und eventuell Musik vereinen können, scheint ohne weiteres verständlich. Und es scheint auch verständlich, wie man in dem Spielleiter den künstlerischen Organisator, den »Komponisten« dieses Gesamtkunstwerkes zu sehen vermag.

Und doch findet auch diese Auffassung mannigfache Gegner: indem die einen nicht glauben, daß alle diese verschiedenartigen Künste notwendig sind für die Bühnenkunst, daß sie ihr nicht wesentlich sind, sondern daß insonderheit die bildenden Künste auch fortbleiben können; — indem andere der Meinung sind, daß diese letzteren sogar zweckmäßig fortbleiben, daß die Bühnenkunst sich zweckmäßig darin einschränkt; — indem wieder andere die Dichtkunst für entbehrlich halten; — ja, es ist sogar die Meinung ausgesprochen worden, daß weder die bildenden Künste noch auch die Dichtkunst in das Bühnenkunstwerk überhaupt eingehen könnten. Dabei haben wir noch ganz abgesehen von den nicht unwesentlichen Verschiedenheiten, die durch die verschiedene Unterordnung dieser mannigfaltigen Kunstelemente untereinander auftreten, indem bald der Dichtkunst, bald der Spielkunst die herrschende Stelle zugewiesen wird, bald ausdrücklich die völlige Gleichberechtigung aller Elemente betont wird. — Daß die Auffassungen von der Bedeutung des Dichters, des Schauspielers, des Spielleiters, des Dekorationsmalers usw. für das resultierende Kunstwerk entsprechend verschieden sind, ist nur selbstverständlich.

Der Grund dieser Uneinigkeit liegt teils nur in verschiedener und schwankender oder mißverständlicher Nomenklatur, teils aber in verschiedenen Gesichtspunkten und vor allem verschiedenen Methoden.

Wenn Aristoteles [3]) den Schwerpunkt so sehr auf die Seite der Dichtkunst gelegt hat, daß seine Anhänger alles übrige vollständig übersahen und er so schuld wurde an der Jahrhunderte währenden Einseitigkeit, auf die wir eingangs dieses Abschnittes hinwiesen, so beruht dies bei ihm im wesentlichen auf zu großer empirischer Gebundenheit; teilweise auch auf der deduktiven Form (die seine Darstellung im Gegensatz zu der zugrunde liegenden Untersuchung selbst größtenteils hat), indem er in dem uns allein erhaltenen Werk von

dem Begriff der Dichtkunst ausgeht; teilweise aber endlich auch darauf, daß er das Wesen dieser Kunstgattung fast ausschließlich aus der höchsten Art derselben, aus der Tragödie abzuleiten bestrebt war, die aber höher gewertet wurde insonderheit gerade um ihres höheren geistigen und sittlichen Gehaltes, der dann allerdings wirklich ausschließlich Eigentum der Dichtkunst war*).

Dieser letztgenannte Grund scheint mir nie genügend beachtet zu sein, und doch glaube ich, daß er es ist, der noch heute dahin wirksam ist und zur Erklärung dafür herangezogen werden muß, daß immer wieder, wie beispielsweise von Hebbel[4]), und häufig bis zu offensichtlicher Einseitigkeit, die Dichtkunst in den Vordergrund gestellt wird.

Und umgekehrt kann offenbar nur die gänzliche Nichtbeachtung dieses geistigen und ethischen Gehaltes und der Hinblick auf die äußere Darstellungsform des Theaters, endlich der Hinblick auf gewisse moderne, ethisch und geistig nicht eben reiche, realistische respektive naturalistische Dramen zu einer so einseitig entgegengesetzen Auffassung von Bühnenkunst führen, wie sie nach einem Zitat von Kutscher Thomas Mann kürzlich geäußert hat, indem er sagt, »daß Theater und Dichtung in keinem notwendigen Zusammenhang ständen, daß die Bühne auch ohne Literatur bestehen könne«**). Überdies liegt hier aber wie bei Aristoteles eine empirische Gebundenheit an die heutigen, anderen Bühnentatsachen vor und zwar, wie wir schon andeuteten, an einen Teil derselben (insonderheit den »realistischen«), der in der Tat der Pantomime näher steht als der rezitierten Dichtung und eine gewisse Neigung hat, sich in dieselbe aufzulösen.

Das Bestreben, diese Einseitigkeiten zu vermeiden, hat nun besonders seit Wagner dazu geführt, all die einzelnen Kunstelemente, die in eine Aufführung eingehen können, zu beachten, sie theoretisch zur Geltung zu bringen und praktisch für die Erhöhung der Gesamtwirkung auszunutzen.

Wenn demgegenüber Dinger***), der diese Erhöhung der Wirkung durchaus anerkennt, behauptet, eine Vereinigung verschiedener Künste, selbst die Vereinigung von Spielkunst und Poesie zu einer »Mischkunst« läge in keiner Weise vor und sei eine unberechtigte »Annahme« (S. 280), ja die Vereinigung zeitlicher mit räumlicher Künste sei sogar eine Unmöglichkeit, so beruht dies teilweise nur auf einer anderen Nomenklatur. Denn der richtige Gedanke, der darin

*) Vgl. den 7. Abschnitt.

**) Artur Kutscher, Die Ausdruckskunst der Bühne usw., Leipzig 1910. (Thomas Mann, »Nord und Süd«, Winter 1908.)

***) a. a. O. besonders S. 256 ff. (siehe Anhang Anmerkung 1).



enthalten ist, läuft offenbar darauf hinaus, daß die Poesie und Malerei oder Plastik in dieser Vereinigung mit der Spielkunst nicht mehr — wie wir es vorher ausdrückten — »freie«, sondern »angewandte« Kunst ist, oder wenn man will »gebundene« Kunst, die von anderen auch in dieser Bindung und Beschränkung noch als »Malerei« bezeichnet wird.

Gleichzeitig damit liegt bei Dinger (a. a. O. S. 274) allerdings noch die Anschauung zugrunde, daß bei der (»freien«) Dichtkunst das Wort nur zur gegenständlichen Schilderung verwandt würde, wobei er also die Verwendung des Wortes in seiner Ausdrucksfunktion bei der Lyrik und auch einem großen Teil der sonstigen Poesie, auf die wir früher hinwiesen, übersehen hat[5]).

Aber seine Einwände haben noch ein ganz anderes Fundament: er meint nämlich sie durch die genetische Methode stützen zu können, die bisher auf diesem Gebiet mit Unrecht vernachlässigt sei, und die doch unzweifelhaft beweise, daß das Bühnenkunstwerk nicht eine Zusammensetzung, sondern eine ursprüngliche Einheit sei. — Und er schließt daraus: nicht Dichtkunst und nicht Mimik werden hier »verwendet«, sondern Wort und Geste treten hier auf als ursprüngliche Bestandteile der Bühnenkunst selber, die nur überdies auch bei anderen Künsten, dann aber auch eine andere Verwendung finden. Und zwar sei der Tanz der letzte Ursprung der Bühnenkunst, und dementsprechend seien Sprache und Mimik die wichtigsten Elemente in jener Einheit, denen sich dann erst die Ausgestaltung des Bühnenraumes angeschlossen hätte. Und in dieser genetischen Reihenfolge erblickt er also auch die Stufenfolge der Unterordnung der einzelnen Glieder des zur Entwicklung gelangten Organismus.

Hier liegt ersichtlich eine Überschätzung der genetischen Methode vor, die bekanntlich stets nur einen Hinweis, nie aber einen Beweis bieten kann. Und wenn Dinger selber zur Begründung dieses Verfahrens auf die beschreibenden Naturwissenschaften hinweist, so übersieht er dabei, daß es sich in der Ästhetik nie rein darum handeln kann, die gewordenen Schöpfungen der Künstler und ihre Arten zu registrieren, ohne Ansehung ihres künstlerischen Wertes. Denn es ist bedeutungslos, wenn auch nicht unrichtig, die Gattung einer primitiven Einheitskunstform des Tanzgesanges zu bilden und dieselbe dann um ihres Entwicklungszusammenhanges willen mit dem heutigen Gesamtkunstwerk zu identifizieren. Denn diese Identifikation hat nur und allein eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, während schon die ästhetische Funktion, vollends der ästhetische Wert des einen und des anderen von Grund aus verschieden sein kann.

Um darzutun, daß die Verwendung von Farbe und Form auf der

Bühne nicht Malerei und Plastik sei, begnügt er sich nun allerdings nicht mit dem Hinweis auf jene ursprüngliche Einheit, aus der auch diese weiteren Momente hervorgegangen seien, sondern er führt aus: dies könne nicht Malerei und Plastik sein, da diese beiden Künste sich weder untereinander, noch vollends mit kostümierten lebendigen Menschen zu einem künstlerischen Ganzen einigen könnten.

Hier berührt er also die ästhetische Wirkung, setzt aber dabei voraus, daß das historisch Gewordene ästhetischen Wert habe. — Eben hier aber setzt nun die neueste Richtung an, diesen Wert in Zweifel ziehend. Und darin liegt ein wesentlicher methodischer Fortschritt.

Diese neueste, besonders in Münchner Künstlerkreisen zur Entwicklung gelangte Richtung tritt dem historisch Gewordenen mit ästhetischem Maßstab gegenüber und nimmt nicht die Kunstmittel ohne weiteres als gegeben, sondern nur den Kunstzweck als gewollt hin und bezweifelt den künstlerischen Eindruck eben dieses Gemisches von »Plastik« und »Malerei« neben dem lebendigen Menschen, so wie es die überkommene, übliche Bühnenkunst aufweist, und sie sinnt, wie dem abzuhelfen ist.

Und damit ist, glaube ich, auch der theoretischen Ästhetik der richtige Weg gewiesen. Denn ich meine, auch diese muß — im Hinblick natürlich auf die Erfahrungen und Gegebenheiten — sich erst ein Ideal konstruieren von dem, was die Bühnenkunst sein kann und sein soll, ehe sie ihr Wesen beschreiben und daraus die Folgerungen für ihr Verhältnis zum »Drama« ziehen kann.

Und dies hat also unsere nächste Aufgabe zu sein.

Das Verfahren, um zu einem solchen Ideal zu gelangen, ist verhältnismäßig kompliziert.

Die historisch gegebenen Tatsachen haben selbstverständlich hier wie immer erster Ausgangspunkt zu sein, aber nicht unmittelbarer Ausgangspunkt zu einem Induktionsschluß, wie das ja selbst in den Naturwissenschaften nicht sein darf, sondern Ausgangspunkt, um mit Hilfe eines auswählenden Gesichtspunktes das Untersuchungsmaterial zu liefern. Hierbei müssen wir vor allem festhalten, daß wir ein Wertgebiet abgrenzen wollen, und zwar ein Wertgebiet höherer Art, nicht nur eine reine Kunstform. Die sich darbietende Mannigfaltigkeit von Erscheinungen ist also zunächst mit künstlerischem Maßstab überhaupt zu sichten. Dann aber sind die verschiedenen Entwicklungsformen nach einem anderen Gesichtspunkt zu scheiden, der das Charakteristische zur Geltung zu bringen hat. Und wiederum gilt es sodann, innerhalb dieser charakteristischen Arten die künstlerisch höchste Form aufzufinden und idealbildend nötigenfalls über

die bisherige Entwicklung hinauszugehen. Die Aufgabe ist also, das Wirkliche und Mögliche idealiter fortzuentwickeln zu gleichzeitig charakteristischen und künstlerisch höchststehenden Arten.

2. Die Bühnenkunst als Zeitkunst.

Die Grundfrage, was den künstlerischen Genuß — nicht irgendwie überhaupt, sondern — als einen höheren Genuß vor anderen charakterisiert, ist, scheint mir, immer noch nicht genügend beantwortet. Denn diesen Kunstgenuß auf den »Spieltrieb« zurückzuführen oder durch seine »Interesselosigkeit« zu kennzeichnen und dergleichen läßt den Sinn dieser »Höher«bewertung nicht deutlich zutage treten.

Man hat diese Veredelung des Genießens vor allem in seiner »Vergeistigung« gesucht, in dem Losreißen von der »Materie« und dabei gemeint, daß hierin etwas Veredelndes oder Edleres liegt, weil der Genuß nicht durch rohe, unmittelbare Berührung, sondern wie es eben die »edlen« Sinne, das Auge und das Ohr gestatten, aus der Ferne geschieht und weil die Materie als das »Vergängliche«, der Geist als das »Ewige« erscheint, so daß dies also ein Losreißen von dem Vergänglichen ist.

Indessen glaubt die heutige Psychologie nicht an die Ewigkeit des Geistigen, da sie nicht an eine Seelensubstanz glaubt, und anerkennt doch auch die Höherbewertung des ästhetischen Genusses. Geht aber das geistige Leben mit dem körperlichen zugrunde, so kann man ihm nicht eine größere, sondern sogar nur eine geringere Dauer zuschreiben, da das körperliche Sein gar nicht an die Existenzform des »Lebens« in dem angedeuteten Sinne gebunden ist. Indessen handelt es sich im Grunde gar nicht um die Ewigkeit des »Geistigen« in diesem Sinne als des »Seelischen«, darf sich wenigstens nicht hierum handeln. Denn ein psychisches Phänomen ist ja das Genießen ebensowohl als Genießen eines Geruchs oder Geschmacks wie als Genießen von Kunst. Unter einer »Vergeistigung« kann man sich also nichts denken, solange man den Gegensatz von Körper und Geist im Auge hat. — Daß an und für sich bei dem Genießen das Dauernde dem schnell Vergehenden vorzuziehen ist, ist freilich nicht zu leugnen. Liegt darin aber ein Vorziehen des »Edleren«? Einen angenehmen Geruch kann man sich mit Leichtigkeit für Stunden und Tage verschaffen, während ein Lied in wenigen Minuten vorüberrauscht. Und wollte man es kontinuierlich Stunden und Tage wiederholen, so würde es einem weit schneller »über« werden als ein diskreter Geruch einer Rose. Ist deswegen der Geruch das »Edlere«?

Und was soll es bedeuten, daß man den Genuß »aus der Ferne« für den edleren und höheren bezeichnet? Hat Raum, Zwischenraum

etwas Veredelndes? Es ist ganz unzweifelhaft, daß man hier ursprünglich die »verfeinerte« Materie, die den Genuß vermittelte, als einen Übergang zu dem »geistigen« Zustand ansah, also in diesem wörtlichen Sinne von einer Vergeistigung des Genusses redete.

Aber was hat all dies mit unseren heutigen Ansichten zu schaffen? Wie konnte sich diese Redeweise erhalten? Liegt ihr nicht etwas anderes vielleicht noch zugrunde?

In der Tat läßt sich in diesen Ausdrücken ein auch noch heute ohne weiteres verständlicher Sinn auffinden, wenn man im Auge behält, daß »edel« und »Veredelung« im Grunde ethische Begriffe sind, und daß etwa die Verallgemeinerungsfähigkeit oder — was damit eng zusammenhängt — moderner ausgedrückt der »soziale« Wert ein Kriterium des Moralischen ist. Dann würde — in leicht verständlicher Übertragung — der »edlere« Genuß der sein, durch den der genossene Gegenstand nicht vernichtet wird, womöglich nicht einmal verliert, derart, daß er allen anderen Menschen zu dem gleichen Genusse erhalten bleibt; und ferner der Genuß, in dem unser Interesse — wenn dies bei einem »Genuß« überhaupt möglich ist — nicht selbstisch auf unser Ich gerichtet ist, sondern auf einen Gegenstand und zwar einen Gegenstand, der — wie wir uns bewußt sind — nicht uns allein zugänglich, sondern womöglich sogar in einer Gesamtheit angeschaut und genossen ist; ein Genuß endlich, der uns nicht satt macht, selbstzufrieden und schlaff oder begehrlich, sondern der den Niedergedrückten erhebt, den Heiteren vertieft, den Rastlosen beruhigt, den Versunkenen aufrüttelt und so das Gleichgewicht herstellt, das erforderlich ist für ein wirksames sittliches Wollen und Handeln.

Und all dies trifft in der Tat zu bei dem ästhetischen Genuß!

Es sei noch darauf hingewiesen, daß all dies in noch erhöhtem Maße von dem ästhetischen Genuß gilt, der nicht auf das »wirkende Kunstwerk«, sondern auf den ideal-identischen Gegenstand, den »ästhetischen«, wie wir ihn früher nannten, gerichtet ist, und daß dort auch die Rede von der »Vergeistigung« und dem »Losreißen von der Materie« und von dem »Vergänglichen« und der »Zuwendung« zu dem Ewigen noch eine besondere, unmittelbare Bedeutung gewinnt, indem der Gegensatz zu der vergänglichen Materie allerdings nicht die ewige Seelensubstanz, aber das unzeitliche »Ideale« (»Ideal-identische«) ist. — Doch müssen wir in unserem Zusammenhang hiervon absehen, da dies unsere Untersuchung zu sehr komplizieren würde.

Hingegen ist für uns folgende Konsequenz von Wichtigkeit: Wenn auf der angedeuteten ethischen Bedeutung, die, wie wir sahen, jener »Veredelung« und »Vergeistigung« zugrunde liegt, der kulturelle Wert der Kunst beruht, so muß dieser bei den zeitlichen Künsten in her-

vorragendem Maße durch die Bedingungen des Genusses zur Geltung kommen können.

Während nämlich die räumlichen Künste durch die relative Beständigkeit ihres Materials auch schon in dem bloßen Nacheinander des Genossenwerdens eine sehr ausgebreitete Wirkung ausüben können und sich daher auch zu den intimsten Wirkungen im Einzelgenuß, auf die beispielsweise die Miniaturkunst sogar angewiesen ist, eignen, kann das »wirkende Kunstwerk« der zeitlichen Kunst, das durchaus nur eine Gegenwartsexistenz besitzt, nur durch einen Kreis gleichzeitiger Zuhörer ihre durch alles Geben unverminderte Wirkungsmöglichkeit darlegen, kann dann aber auch jenen aller Kunst eigenen, ethischen Wert in erhöhtem Maße zur Geltung bringen. — Es ist klar, daß diese Kunst sich dadurch im gleichen Maße gewisser anderer, eben jener »intimer« Wirkungen begeben wird. Im Sinne des Ideals, das zu konstruieren wir uns gestellt haben, liegt es aber, daß wir den Fall aufsuchen, wo unsere Kunst ihre charakteristische Eigenart und Stärke besitzt. Hinterher wollen wir suchen, auch jenen anderen Fällen nach Maßgabe ihrer Wichtigkeit gerecht zu werden.

Ohne also die Stellung näher zu untersuchen, die die in dem Überblick angedeuteten einzelnen Kunstelemente in dem Ganzen einnehmen, das man »Bühnenkunst« nennt, wollen wir jetzt zunächst den Faktor näher betrachten, der der Bühnenkunst mit allen zeitlichen Künsten gemeinsam ist: den Zuhörerkreis; und diese Aufgabe ist um so wichtiger, da die Zuhörer auch gerade für die »Handlung« des Dramas eine nicht unwesentliche Rolle spielen und diese bisher noch kaum beachtet ist.

3. Der Zuhörerkreis.

Es ist zwar zweifellos richtig, daß das beständige Nach-dem-Publikum-Schielen — wie schon Diderot[6]) und wie neuerdings besonders wieder Hebbel betont hat — für den Dramatiker selbst eine künstlerisch ungesunde Geisteshaltung ist, die zur Effekthascherei führt. Und es ist sogar zuzugeben, daß es eine Form von dramaturgischer Darstellung geben kann, die nur von dem »ästhetischen Gegenstand«, grundsätzlich aber mit keinem Wort von dem Publikum spricht. Diese Dramaturgie aber wie auch die Dramatiker können dies nur tun, sofern die Berücksichtigung des Publikums in irgendeiner Form vorangegangen ist (bei der Aufstellung des »ästhetischen Gegenstandes« z. B.) und indem sie dann nur die Aufnahmefunktion dieses Publikums vernachlässigen. Diese ist aber nicht seine einzige.

Zunächst allerdings und in erster Annäherung sieht man das Publikum naturgemäß allein als den die Wirkung erfahrenden Teil an, auf

den das Drama bzw. die Aufführung durch Vermittlung visueller und akustischer Veränderungen gewisse geistige und seelische Eindrücke hervorruft — in dem einen einen solchen, in dem anderen einen etwas anderen Eindruck je nach dem Boden, auf den der Reiz von außen fällt. Um daher »die« Wirkung des Dramas festzustellen und zu fixieren, mußte man sich also nur einen normalen (oder einen idealen) Menschen als Zuhörer denken. — Aber dies ist nicht ausreichend; und daß es das nicht ist, wurde mir besonders klar in den Oberammergauer Passionsspielen. Und so ist dies Beispiel vielleicht auch geeignet, andere auf das in Frage stehende Phänomen aufmerksam zu machen.

Es ist kein Zweifel, daß die meisten der Besucher jener Passionsspiele einen großen, einzigartigen Eindruck dort empfangen haben, so mannigfaltig sie nach Nationalität und Weltanschauung und nach ihrer allgemeinen und speziell-künstlerischen Bildungsstufe auch voneinander verschieden waren. Aber die einzigartige Größe und Bedeutung der Jesustragödie, die Macht der Volksszenen auf dieser weiten, ausgedehnten Bühne unter freiem Himmel bald in Sonnenschein, bald in Regen und Wind usw. sind so augenfällige Charakteristika dieser Aufführungen gegenüber allen anderen heutigen Theateraufführungen und so ohne weiteres einleuchtende Gründe für die außerordentliche Wirkung, daß nur wenige von denen, die sich dieser Wirkung ganz haben hingeben können, mit ihren Gedanken über die Feststellung dieser Eigenarten reflektierend hinausgegangen sein werden. Aber wem, wie mir, dieser Genuß verkümmert, teilweise zerstört ist, der reflektiert und hat eine Entschuldigung dafür, deren es für die ästhetische Betrachtung angesichts großer Kunst zweifellos bedarf. Und dabei wurde es mir sofort klar, daß das, was mir die Wirkung des Passionsspieles im Verlaufe der Aufführung in steigendem Maße beeinträchtigte und schließlich zerstörte, nicht so sehr die Mängel der Darstellung, des Textes und der Musik waren, die ich allerdings empfand, als vielmehr dies: das stetig wachsende Empfinden, daß ich nicht eins war — wie ich anfangs gehofft hatte — mit diesen Hunderten und Tausenden, daß sie nicht gekommen waren, Erhebung zu suchen, daß das Schweigen um mich herum keine Andacht, eine entstehende Bewegung um mich herum kein Ausdruck lebhafter Anteilnahme, kein Ausdruck von Erregung und Ergriffenheit war. Und ich erschrak darüber, daß ich in diesem Bewußtsein selber erkaltete und schließlich völlig kalt blieb gegenüber den Augenblicken größter Tragik, daß hier eine Kraft war größer als die Macht des Kunstwerkes selber, eine Kraft, der der einzelne nicht zu widerstehen vermag. Und danach drängte sich mir die Frage auf, ob diese Kraft nur zerstören oder ob

sie nicht auch aufbauen könne unter Umständen, ob sie sich nicht mit der des Kunstwerkes selber vereinen und so eine Wirkung erzielen könne einzigartig, unerreichbar durch das Kunstwerk allein, ob nicht vielleicht jene ungeheure Wirkung, die andere eben dort in Oberammergau erfahren hatten, auf eben dieser Kraft beruht hatte: jetzt der Kraft, die liegt in dem Bewußtsein »wir Alle!«, die mitreißt, hinwegreißt über alle Bedenken, das schwankende, das leise aufsteigende Gefühl verstärkt durch tausendfachen Widerhall in den Seelen dieser Tausende. — Ich glaube es. Und ich behaupte, daß hier das eigenartigste Moment aller Bühnen- (und Podiums-) Kunst überhaupt zu suchen ist.

Ich behaupte, daß das Bühnendrama insonderheit dadurch ein anderes und ein Mehr ist als sonstige Poesie, speziell sonstige dramatische Poesie, daß — abgesehen von den Wirkungen der Spielkunst als solcher — überhaupt nicht das Kunstwerk selber nur in einfacher und unmittelbarer Weise auf den Aufnehmenden wirkt, sondern in dem kleineren oder größeren Kreise gemeinsam Genießender ein ihm eigentümliches Mittel der Verstärkung — die »Resonanz« — besitzt und daß sich gewisse spezielle Eigenarten und Regeln, durch die dasselbe vor anderen ausgezeichnet ist, aus der Psychologie dieser Empfindungsresonanz ableiten lassen[7]).

An und für sich ist die hier angedeutete Erscheinung natürlich bekannt. Aber man verwechselt mit ihr Fremdes, und die ganze Art und Weise, wie man von ihr spricht, ist nicht geeignet, auf ihre Bedeutung aufmerksam zu machen.

So betont man mit Vorliebe heutzutage die »Stimmung«, die der Raum und die Umgebung als etwas Selbständiges erzeuge, das zu der eigentlichen Wirkung des Kunstwerkes vor allem als eine »Prädisposition« für die Aufnahme hinzukomme und dieselbe unterstützen oder schädigen könne: Ein großer, kahler Raum erzeugt beispielsweise eine »kalte« Stimmung, ein kleiner, behaglich eingerichteter eine »warme«; dieser macht einen »intimen« Eindruck, elegante, helle Toiletten einen »festlichen« usw. Dies hat im Grunde kaum etwas mit unserem in Rede stehenden Phänomen zu tun, und man kann füglich davon absehen und einen indifferenten Raum annehmen, wenn man von dem »Wesen« des Dramas handelt.

Oder aber man spricht — z. B. Theaterdirektor und Theaterkritiker — von der »Stimmung des Hauses«, die sich das eine Mal einstellt, das andere Mal nicht einstellt, wiederum als ein von dem Kunstwerk im weitesten Maße Unabhängiges, als ein Zufälliges, mit dem man in der Praxis rechnen muß, weil es nicht zu vermeiden ist, das sich also in erster Linie durch seine Launen aufdrängt, die alle Berechnung zu

nichte machen, und das schon deshalb bei einer theoretischen Betrachtung gar nicht berücksichtigt werden könne [8]).

Nur wenn der Theaterfachmann von einer Szene sagt, daß sie Stimmung »mache«, sei es ausgelassen-fröhliche, sei es sentimentale oder dergleichen, so erkennt er damit an, daß es zum Wesen der Szene gehört, diese Wirkung auszuüben [9]).

Aber auch dies hat fast ebenso sehr, wie es die Aufmerksamkeit auf das Phänomen an sich hinlenkte, sie von seiner normalen Funktion abgelenkt. Und diese besteht also darin: daß jedes Bühnenwerk durch seine eigensten, normalen und wertvollen Kunstmittel — nicht durch fremde oder exzeptionelle, ungesunde, »theatralische« oder »effekthaschende« — auf seinen Zuschauerkreis als solchen wirkt, derart, daß diese Wirkung auf den einzelnen in solchem Kreise nicht nur anders ist, als wenn er das Stück für sich läse, sondern auch anders, als wenn er es als alleiniger Zuschauer in dem Theater sich ansähe.

Und ich behaupte weiterhin, daß nur das ein wahres Bühnendrama ist, wie wir es als »Ideal« aufsuchen, welches seine beabsichtigte Wirkung durch den Zuhörerkreis zu verstärken weiß, während das Drama, bei dem die anderen Zuhörer nur als störend empfunden werden können, einen inneren künstlerischen Fehler birgt, weil es ein ihm wesentliches charakteristisches Kunstmittel gar nicht oder von Grund aus falsch verwendet. Ein Fehler, der ebenso groß ist, wie wenn ein Künstler einen Entwurf, der für eine kleine Marmor- oder Biskuitfigur als Tafelschmuck passend wäre, als bronzene Kolossalstatue ausführen wollte und an weithin sichtbarem Platz im Freien aufstellen ließe [10]).

Doch bedarf all dies noch der näheren Bestimmung und Erläuterung. Zuvor müssen wir die psychologische Vorfrage beantworten, wie überhaupt in einer Gruppe von Menschen durch ein künstlerisches (oder sonstiges) Geschehnis eine andere psychologische Wirkung erzielt werden kann, als in jedem einzelnen unter ihnen allein erzielt wäre.

Solange es sich um ein Geschehnis handelt, dem man nicht als passiver Zuschauer gegenüberzustehen gezwungen ist, sondern wo man an seiner Umgebung eine Unterstützung bei etwaigem Eingreifen erwarten darf und dergleichen, ist ein solcher Unterschied der Wirkung ohne weiteres verständlich. Bis zu einem gewissen Grade überhaupt, solange die einzelnen in sprachlichem Austausch und sonstigen realen Beziehungen zueinander stehen.

Aber bei dem Zuschauer in Konzert und Theater, wo dies alles gar nicht in Betracht zu kommen scheint, ist es zunächst gar nicht



einzusehen, wie die bloße Gegenwart der anderen Menschen und ihre unausgesprochenen Gedanken und Empfindungen auf den einzelnen einen Einfluß haben könnten, der ein geradezu mysteriöser Einfluß von Seele auf Seele anscheinend sein müßte. Und nicht zum wenigsten, weil man derartiges anzunehmen sich sträubte, hat man wohl auch den normalen Einfluß der größeren Zuhörerschaft theoretisch abgeleugnet.

Indessen ist es nicht richtig, daß wir normalerweise von der Auffassung und der gefühlsmäßigen Anteilnahme des übrigen Publikums keinerlei Kenntnis hätten, und zweitens kommt es auf diese Kenntnis und deren objektive Richtigkeit auch nicht allein, mitunter nicht einmal vornehmlich, an.

Wir erhalten solche Kenntnis in beschränktem Maße während der Aufführung selbst, in ausgedehntem Maße aber während der Pausen. Und wenn man sich die ganze Reihe dieser Möglichkeiten vor Augen führt, wird man zugestehen müssen, daß es sich hier um ein so häufiges und durch seine Wirkung bedeutsames Phänomen handelt, daß es nicht angängig ist, dies als etwas Ausnahmsweises zu ignorieren, weder bei der ästhetischen Betrachtung der Bühnenkunst, noch bei dem Entwurf und der Ausführung des Dramas selbst.

Daß das Publikum in den Pausen seine Auffassung und seinen Eindruck von dem Gesehenen sowie seine Meinung über das Kommende in mündlicher Aussprache mitteilt, das wird niemand als einen Fehler ansehen, den man ihm abgewöhnen müßte; denn das würde nichts anderes heißen, als die Lebhaftigkeit der Anteilnahme unterbinden. Und so muß man denn den Pausen innerhalb eines Bühnendramas nicht nur die Funktion zusprechen, zur einsamen »Nachbetrachtung« oder wie selbst T. Kellen (a. a. O. S. 910) zu meinen scheint, einfach »zur Unterhaltung und Befriedigung der Neugier« zu dienen, einen inneren Abschnitt zu kennzeichnen, eine Zwischenzeit zur Darstellung zu bringen, sondern auch die: den Kontakt des Publikums herzustellen[11]. Und da es nun einmal so ist, so muß auch der Dramatiker und der kritisierende Ästhetiker damit rechnen d. h. sie müssen sich darüber klar sein, daß die Pausen eines guten Bühnendramas durchaus nicht beliebig liegen und beliebig lang sein dürfen, und daß ihre Zahl und die Aktschlüsse unter dem obigen Gesichtspunkt noch eine besondere Bedeutung gewinnen.

Wir können diese Konsequenzen hier nur kurz andeuten.

Wenn W. Waetzoldt in seiner Abhandlung über »Kleists dramatischen Stil«*) ausführlich von dem Unterschied der einaktigen und

*) Diese Zeitschrift II, 1, besonders S. 48.



fünfaktigen Dramen dieses Dichters und von der Bedeutung der Pausen spricht, so wird dieser Gesichtspunkt mit keinem Wort erwähnt. Mag sein, daß »der pausenlose Ansturm auf den Gipfel dramatischer Wirkungsmöglichkeit in einem atemraubenden Tempo« eine besondere, ganz eigenartige Wirkung erzielen kann — jedenfalls darf der Dramatiker dabei nicht vergessen, daß er mit den Pausen auf ein wesentliches Mittel, den Kontakt des Publikums vor dem völligen Ablauf des Ganzen herzustellen, verzichtet, und damit auf ein wesentliches Mittel zur Erzielung der Steigerung durch »Resonanz«. Jeder Besucher von Erst- und vollends Uraufführungen hat übrigens Gelegenheit, sich von der Bedeutsamkeit der Pausen für die gemeinsame Einstellung des Publikums zu überzeugen und davon, wie das Bewußtsein dieser Gemeinsamkeit das anfangs noch schwankende und unsichere Gefühl des einzelnen geradezu von Akt zu Akt festigt und mancherlei Anstößen zum Trotz schließlich in seiner Richtung erhalten kann. -- Ebenso ist es unter unserem Gesichtspunkt ohne weiteres verständlich, daß die Abgeschlossenheit eines Bühnenaktes noch von ganz anderer Bedeutung sein muß als die Abgeschlossenheit irgend eines Abschnittes in einem Werke der Lesepoesie, etwa die Abgeschlossenheit der Strophe eines Gedichts. Die Pause muß so liegen, der Aktschluß so zugespitzt sein, daß der folgende Gedankengang des Publikums nicht zu einem unbefriedigenden Gefühl der Unklarheit über das Bisherige und zu einem Abflauen des Interesses führt (denn eine Gruppe, ein Kreis von Menschen wird sich solcher Gefühle viel mehr bewußt als ein einzelner und steigert sich gegenseitig in denselben), sondern zu einer Steigerung der Spannung auf das Folgende und zugleich zu einem befriedigenden Rückblick auf das Vergangene.

Aber außer der, immerhin nur jeweils auf einen engen Kreis von Menschen beschränkten mündlichen Aussprache gibt es noch ein anderes Mittel der Verständigung des Publikums nach den Aktschlüssen: das ist das Beifallsklatschen oder ablehnende Zischen. — Es ist also unzureichend, dies nur — wie auch Th. Kellen — als ermunternde oder zurückweisende Zeichen für Schauspieler, Regisseur und eventuell Autor anzusehen*). Und wie viele Nachteile es auch haben mag, so muß man sich also doch stets, ehe man es durch ein Verbot oder sonstige Maßregeln unterdrückt, gegenwärtig halten, daß man damit wiederum ein wesentliches Mittel zur gemeinsamen Einstellung des Publikums, daher ein indirektes Mittel zur Festigung und Steigerung seiner Anteilnahme, insonderheit seiner Begeisterung unterbindet.

*) Vgl. Th. Kellen, »Das Publikum und seine Kundgebungen im Theater« im 7. Jahrg. von »Bühne und Welt« (vgl. auch Anhang Anm. 10).



Man kann sich schon an den bisher angeführten Fällen leicht darüber klar werden, daß das Publikum für den Dramatiker in psychischer Hinsicht eine ähnliche Rolle spielt — wenn der Vergleich erlaubt ist — wie für den Erbauer des Theaters in körperlicher Hinsicht: die Resonanzverhältnisse sind in beiden Fällen völlig andere, wenn der Raum besetzt ist, als wenn er leer ist. Und der Dramatiker darf daher so wenig wie der Baumeister etwa sich selbst als alleinigen Zuhörer vorstellen.

Sobald man nun aber einmal auf diese Verhältnisse aufmerksam geworden ist, wird man auch die Versuche des Publikums, sich während der Aufführung gemeinsam einzustellen, anders ansehen. Denn ist eine solche Einstellung bedeutsam, so ist es nur zweckmäßig, wenn sie bald und bei wiederholten Wendungen wiederholt geschieht. — Unter diesen Umständen kann man also leise geflüsterte Worte, die Kundgebungen von Spannung, Begeisterung, Entrüstung, Freude usw. sind, nicht einfach als eine Unart ansehen; sie sind berechtigt, solange sie das Fortführen und Erfassen der Aufführung in keiner Weise behindern. — Und dasselbe gilt auch von spontanem Lachen, Beifallsklatschen und selbst vereinzelten lauteren Bemerkungen, die auch unter Umständen ein berechtigter Versuch sein können, Einfluß auf die Umgebung und schließlich die Gesamtheit zu gewinnen — beispielsweise wenn jemand sieht, daß sich das Publikum durch die Technik des Autors »düpieren« läßt. Es kann dann wohl geschehen, daß eine einzige, treffende Bemerkung, die etwa ein hohles Pathos lächerlich macht, von durchschlagender und zwar gesunder Wirkung ist, indem das Publikum sich auf sich selbst besinnt, nachdem es zuvor sein eigenes Empfinden hatte in Bann schlagen lassen [12]).

Doch im ganzen sind es natürlich vor allem die diskreteren und unbewußten Mittel des Ausdrucks, die den »Kontakt« des Publikums während der Aufführung herzustellen berufen sind: das unterdrückte Lachen und Weinen, die Totenstille als Ausdruck höchster Spannung oder Andacht, die darauf folgende allgemeine Unruhe als Ausdruck der Entspannung; und zwar kennzeichnet sich dabei sehr deutlich auch ohne Worte, ob es heitere, beifällige, ungeduldige, unwillige Unruhe usw. ist.

Aber in all den genannten Fällen handelt es sich noch sozusagen um einen »realen« Kontakt, wo die Auffassung und Stimmung des einzelnen durch direkte und klare oder leise andeutende Zeichen von denen seiner Umgebung mitbestimmt wird. Wir betonten aber schon, daß auch ohne das, beispielsweise schon vor jeder derartigen Beobachtung der Umgebung und abgesehen von deren unbewußt bleibenden Einwirkungen, ein unleugbarer und starker, aber noch weniger

beachteter gegenseitiger Einfluß der Zuhörer untereinander stattfindet.

Nicht wenige kennen wohl das überraschende Gefühl, ein feinsinniges Drama, von dem sie sich beim Lesen eine schöne Wirkung versprochen hatten, im Theater nachher in geradezu peinlicher Verlegenheit angehört zu haben. — Sie hatten dabei zwar damit gerechnet, daß das große Publikum dem Stück verständnislos oder auch ablehnend gegenüberstehen würde, aber sie hatten nicht damit gerechnet, daß sie selber aus diesem bloßen Gedanken heraus das Drama ungenießbar finden würden, und dies, ehe sich noch irgendeine Stimme gegen dasselbe erhoben hatte.

Es ist klar, daß das Theater tatsächlich bis zum letzten Platz von lauter solchen Zuhörern besetzt sein könnte, Zuhörern, die also »an sich« imstande wären, das Stück zu würdigen, und daß doch der Erfolg diese höchst peinliche Stimmung und nichts als das sein müßte, durch die bloße Vorstellung von »dem übrigen Publikum«. Ebenso ist es aber auch klar, daß schon die bloße Vorstellung von der Begeisterung der übrigen, die bloße Vorstellung »wir Alle« — wie wir es eingangs gelegentlich ausdrückten — genügt, um die Begeisterung des einzelnen in ähnlicher Weise zu festigen und zu steigern, wie es das Wissen um diese Anteilnahme der anderen zuwege bringt. Und es ist nun vollends klar, daß das Drama, welches diese doppelte, sich übereinander superponierende Beeinflussung, auch wenn es das wollte, nicht eliminieren kann, dieselbe zu seinen Gunsten, zur Verstärkung seiner beabsichtigten Wirkungen ausnutzen muß [13]).

Auf die Folgerungen, die sich daraus für das Wesen des »Dramas« ergeben, werden wir in dem nächstfolgenden Abschnitt zu sprechen kommen, nachdem wir zuvor noch die übrigen Mittel der Bühnenkunst und insonderheit in ihrer Stellung zueinander untersucht haben. Bisher haben wir also einen Faktor kennen gelernt, der zunächst den eigenartigen (ethischen) Wert aller Kunst, weiterhin aber auch die speziellen Wirkungen zu verstärken geeignet ist.

(Schluß folgt.)

Anhang.

[1]) (Zu S. 249.) Wir werden mehrfach zu zitieren haben: Aristoteles, Über die Dichtkunst; Diderot, »*De la poésie dramatique*« (*Oeuvres*, t. 4, Paris, Deterville), die theoretische Nachschrift zu »*le père de famille*«. Unter den Neueren vor allem: Otto Ludwig, Shakespearestudien, Halle 1901; außerdem Gustav Freytags bekannte »Technik des Dramas«, Leipzig, 1908, 11. Aufl. Und unter den Neuesten: Avonianus (Dr. Robert Hessen), »Dramatische Handwerkslehre«, Berlin 1902; Alfred Nossig, »Die Erneuerung des Dramas«, Berlin 1905; sowie Dessoirs Darlegungen über den Gegenstand im Zusammenhang seiner »Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft«, Stuttgart 1906. Aus der großen Zahl von kleineren Publikationen mögen noch her-

vorgehoben werden: Wilhelm von Scholz, »Gedanken zum Drama«, Georg Müller, München 1905; Paul Ernst, »Der Weg zur Form«, Leipzig, Inselverlag, und endlich Julius Bab, »Kritik der Bühne, Versuch zu systematischer Dramaturgie«, Berlin 1908, Osterheld u. Co. (s. Anm. 14).

Man vergleiche betreffs der »Handlung« im Drama: außer Aristoteles beispielsweise Nossig (a. a. O. S. 69), Avonianus (a. a. O. S. 10 f.), G. Freytag (a. a. O. S. 18) und ihre beachtenswerten Unterschiede; schon weniger in den Vordergrund tritt dies Moment bei Dessoir (a. a. O. S. 372 f.), während Otto Ludwig geradezu eine Ausnahme zu bilden scheint, wenn er (a. a. O. S. 324) behauptet: »Wenn der Theoretiker fordert, daß die Handlung im Drama die Hauptsache sein soll, so fordert er nicht allein etwas Verkehrtes, sondern sogar etwas Unmögliches.« Jedoch ist auch diese Ausnahme im wesentlichen eine scheinbare, wie der Vergleich von S. 354, 135, 108, 576 usw. lehrt (s. Anm. 18). Dagegen hat sich Maeterlinck auch theoretisch gelegentlich mit Entschiedenheit gegen die »Handlung« im Drama geäußert. Lencou druckt in »*Le théâtre Nouveau*« (Paris 1896, Albert Savine) S. 94 f. einen Artikel von ihm ab, wo er enttäuscht von einer Vorstellung des »Othello« schreibt: »*n'est-ce peut-être pas une vieille erreur de penser que c'est aux moments où une telle passion et d'autres d'une égale violence nous possèdent que nous vivons véritablement?*« Und dann beschreibt er, wie ein alter Mann, der unbeweglich in seinem Lehnstuhl sitzt und auf die Lampe wartet, in seinem ruhigen Vor-sich-hin-dämmern viel mehr von den ewigen Gesetzen unbewußt in sich aufnimmt, ein viel »tieferes« Leben führt »*une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maitresse* –«, vgl. insonderheit auch S. 99.

²) (Zu S. 250.) So Gustav Freytag, so auch Avonianus in den angeführten Stellen und so auch das neueste umfangreiche Werk von Hermann Schlag über »Das Drama, Wesen, Theorie und Technik des Dramas« (Essen 1909, Fredebeul und Koenen, 451 S.), s. besonders S. 26 f. Nur Nossig fügt jener Charakterisierung des Bühnendramas hinzu: »Warum das so ist und ewig so bleiben muß, kann nur aus der Natur der Bedingungen der Bühne erklärt werden«, verweist dafür aber auf eine weitere Serie von Studien, statt dies zum Ausgangspunkt zu machen, während wir bei W. von Scholz in dem ersten der zitierten Artikel, nach dem die Sammlung genannt ist, sogar einen Ansatz zu einer solchen Erklärung aus den »Bedingungen der Bühne« finden, auf den wir in Anm. 9 zurückkommen werden.

³) (Zu S. 259.) In der Tat läßt sich die äußere Form seiner Darlegungen so charakterisieren: daß er sich ein Thema stellt und in zunehmender Klarheit und Detaillierung auseinanderlegt, was ihm in diesem Thema einbeschlossen zu sein scheint; insofern ist also der allgemeine Charakter derselben ein analytischer und ableitender; und es ist nur selbstverständlich, daß er, die Poesie als Ausgangspunkt wählend, das Drama allein unter diesem Gesichtspunkt behandelte. Anderseits sollte man allerdings meinen, daß die Wahl und Abgrenzung eines Themas jedermann frei stehen müßte und nicht zu Fehlern führen dürfte, wie sie auch ausfalle. Indessen ist die Form der Wiedergabe eines Resultates nicht entscheidend für die Art und Weise, wie dasselbe erhalten wurde. Und so ist auch für die Aufstellung jener Grundbegriffe (und ihrer »abgeleiteten« Erläuterungen) bei Aristoteles der Hinblick auf die Einzeltatsachen von Dramen und ihren Wirkungen, für die sie Gattungsbegriffe sein wollen, entscheidend gewesen. Insofern ist hier also die »Wahl« des Themas selbst schon das Resultat einer empirischen Untersuchung. Und da bei dem damaligen Schauspiel, das sich der das Gesicht verhüllenden Maske und des schweren Kothurn bediente, tatsächlich die unbedeutende, schematische Geberdensprache völlig hinter der überaus fein ausgebildeten Rhetorik

zurücktrat, so hätte er also schon in seiner Phantasie über das historisch ihm vorliegende hinausgehen und die Entwicklungsmöglichkeiten vorausschauend ins Auge fassen müssen, um einen bis in unsere Zeit hinein befriedigenden Standpunkt der dramatischen Kunst gegenüber einzunehmen.

Man vergleiche, wie er zu Beginn seiner Poetik sich die Aufgabe stellt: »die Natur der Dichtkunst im allgemeinen und das eigentliche Wesen ihrer einzelnen Arten« zu untersuchen und wie viel historisch gebundene Erfahrung schon darin liegt, wenn er dann scheinbar nur erläuternd fortfährt, er wolle also »Epos und Tragödiendichtung, ferner Komödie, Dithyrambendichtung und überhaupt alle für den Vortrag zur Flöte und zur Zither bestimmte Poesie« untersuchen; denn — so können wir aus c. 1 § 10 erläutern — er fasse sein Thema in dem engeren Sinne, daß es nicht alles, was überhaupt in Versmaß geschrieben sei, in sich schließe, sondern allein solche Arten von Poesie, die nachahmende Darstellungen seien. Und aus c. 6 § 12 geht sodann die weitere Einschränkung und nähere Bestimmung hervor, daß es sich ihm nämlich nur um solche Poesie handle, die nachahmend »Glück und Unglück«, nicht aber beispielsweise Gegenstände der Arzneiwissenschaft oder Naturphilosophie darstellt (vgl. c. 1 § 11); denn er hat es (nach c. 26 § 15) nur abgesehen auf solche Poesie, die auf den Leser oder Hörer jene gewisse eigenartige Wirkung von Furcht, Mitleid usw. erweckt usf.

[4]) (Zu S. 260.) Vgl. Hebbel (W. v. Scholz, Deutsche Dramaturgie I, Hebbels Dramaturgie 1907, G. Müller, München, S. 10) aus der Entgegnung an Prof. Heiberg: »Kunst und Philosophie haben eine und dieselbe Aufgabe, aber sie suchen sie auf verschiedenen Wegen zu lösen« usw. »Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum usw. veranschaulichen.« Und ebenso im Vorwort zu »Maria Magdalena« und in seinen Tagebüchern (bei W. v. Scholz, S. 335).

[5]) (Zu S. 261.) Dinger (a. a. O. S. 274): »Die Möglichkeit, die Dichtkunst in dieser Doppelstellung (als »isolierte, freie Kunst der abstrakten Vorstellungsbildung« und als »integrierenden Bestandteil der konkreten Darstellung durch Menschen selbst«) zu zeigen, liegt in dem gemeinsamen Mittel des Wortes und seiner ästhetischen Verwendung. Das Wort ist sowohl Träger der abstrakten, deutlichen Vorstellung wie der Mitteilung der konkreten Person, es ist das Mittel der Schilderung und der Gedankenentäußerung, des Gesprächs, bereits im Leben, und es wird somit Mittel der Darstellung in der Dichtkunst wie in der dramatischen Kunst —«. »— in jener bestimmt es das charakteristische Wesen der Gattung, in dieser nicht (!).«

[6]) (Zu S. 265.) Diderot beschreibt das a. a. O. S. 466 sehr hübsch, indem er sagt: »*Ceux qui ont écrit de l'art dramatique ressemblent à un homme qui, s'occupant des moyens de remplir de trouble toute une famille, au lieu de peser ces moyens par rapport au trouble de la famille, les peseroit relativement à ce qu'en diront les voisins. Eh! laissez là les voisins; tourmentez vos personnages; et soyez sûr que ceux-ci n'éprouveront aucune peine, que les autres ne partagent.*«

[7]) (Zu S. 267.) Wenn ich allerdings jetzt bei Konrad Lange im Januarheft (1911) dieser Zeitschrift (»Das Problem des Passionsspiels«) all die großen Mängel jener Aufführungen nebeneinander aufgereiht finde, die ich alle gleicherweise fast ausnahmslos empfunden habe, so wird es mir zweifelhaft, ob mich wirklich eine andere Allgemeinstimmung des Hauses über dieselben hätte hinweg- und mit sich fortreißen können. Und doch muß ich K. Lange entgegenhalten, daß ich eine Reihe durchaus unkirchlich gesinnter protestantischer und keineswegs künstlerisch an-

spruchsloser Menschen kenne, die eine große Wirkung dort erfahren haben; — aber allerdings in einer der ersten Aufführungen! Dies hat mich auf die Vermutung gebracht, daß wenigstens die innere Wärme und Individualität der Darstellung im Laufe des Sommers bedeutend gelitten haben mag.

[8]) (Zu S. 268.) So z. B. Avonianus, der das Publikum so sehr im Auge behält, daß er a. a. O. S. 28 sagt: »ist dieser feine Instinkt — für das (bei dem »Publikum« nach seinem »Zeitgeschmack«) Wirksame nicht recht eigentlich das, was einen Dramatiker erzeugt?«, der aber eben von dem Instinkt für den Zeitgeschmack statt von dem für »Resonanz« überhaupt spricht, wodurch allererst jener Satz nicht nur praktische, sondern auch theoretische Bedeutung gewinnen würde. Und ähnlich E. Zabel, wenn er in seinen »Studien und Kritiken über das deutsche Theater« auf das Kapitel des »Bühnenerfolges« zu sprechen kommt (S. 96 ff.).

[9]) (Zu S. 268.) In dieser Hinsicht befriedigt mich auch W. v. Scholz nicht, obwohl er auf die Bedeutung des Resonanzphänomens, wie wir es genannt haben, auch aufmerksam macht. Denn einerseits spricht er (a. a. O. S. 1) von der »Stimmung«, die »Hauptproben zu haben pflegen«, dann handelt es sich dabei offenbar um jene aufnahmefreudige Stimmung, die, wie gesagt, nicht das Wesentliche ist. Anderseits aber beschreibt er diese Funktion des Publikums als eine »Gemütsspannung«, als eine »durch das Stück suggestiv erzwungene Gefühlsfülle im Zuschauer, die nach Auslösung drängt«, als einen »Willen, der sich kaum beherrschen läßt, weil er zum Zuschauen gezwungen ist und handeln möchte«, und sagt weiter: »Die gespannten Gefühle der eng zusammengedrängten Menge werden von ihr dort, wo die Kräfte Raum finden, zu einer großen Lösung der Spannung«; »Wille ist Zuschauer, so ist Wille das Thema des Dramas«. Dies aber heißt denn doch wohl der Psychologie des »Publikums« Gewalt antun, um daraus das ihm von vornherein feststehende »Thema des Dramas« — den »Willen« — ableiten zu können.

Eine solche Ableitung ist aber schlechterdings nicht möglich. Und der beste Beweis dafür ist die Musik, die auch eine Bühnenkunst ist und die Zuschauer »wie ein großes begleitendes Gefühlsorchester« in sich aufnimmt und doch gewiß nicht gezwungen ist, stets »dramatisch« zu sein und »Willen« und »Kampf« darzustellen.

Auch wenn Scholz endlich an anderer Stelle auf den religiösen geschichtlichen Ursprung des Dramas hinweist — was übrigens auch nur als »Hinweis«, nicht als »Beweis« angeführt werden dürfte — und sagt: »Die Allgefühle des Volkes schufen sich eine höhere, freiere Erscheinungswelt«, so hat er damit den Kern noch nicht getroffen, da das »Allgefühl« so wenig wie der »Wille« oder ein sonstiges positives Charakteristikum für eine versammelte, allenfalls »schaulustige«, unter Umständen »ungeduldige« Menge zutreffend ist.

[10]) (Zu S. 268.) Wie T. Kellen dort (S. 855) über Schröders Direktion der Ackermannschen Gesellschaft und von der Schar von Theaterfreunden und -kennern spricht, die sich derselbe durch Vorlesungen im engeren Kreis herangebildet hat und die dann auf den Vorderbänken des Parterre zu einer geschlossenen Kraft und einem Repräsentanten des gesamten Publikums wurden, erhebt er sich einmal zu dem unumwundenen Eingeständnis: »Es ist das eigentümliche Wesen der Schauspielkunst, daß erst die Wechselwirkung zwischen Darsteller und Publikum ihren Produktionen den eigentlichen Lebenshauch einbläst. Sie ist die einzige Kunst (?), die ohne Publikum gar nicht auszuüben ist; ein Spiel, das den Schauenden bedingt. Der Anteil des Publikums ist ein integrierender Teil der künstlerischen Schöpfung, auch er bedarf der Ausbildung, der Leitung. Alle Glanzepochen der deutschen Bühne haben ein solches Parterre gebildet und sind von dessen wohltätiger Rückwirkung gefördert worden.« Aber wie schon die letzten Worte andeuten, zeigt es sich nachher auch

bei ihm, daß er nur »die durch nichts zu ersetzende befeuernde Anregung auf die Darstellung« im Auge hat.

[11]) (Zu S. 269.) Es gilt also in der Tat, auch die Zwischenpausen dem reinen Kunstgenuß noch dienstbar zu machen. Aber dies nicht durch äußeren Zwang, wie es das Prosperotheater plante, das in seiner Ankündigung an das Publikum schrieb (vgl. Julius Cserwinka, Shakespeare und die Bühne, Wiesbaden 1902, S. 88): »Unser Zuschauerraum bleibt in den Zwischenakten den Zwecken des Kunstwerkes gewidmet: er bleibt, um ungestörte Erwägung der Handlung zu ermöglichen, stets verdunkelt. Es gibt so unendlich viele Leute, die meinen, die Zwischenakte seien nur da wegen des Umbaues hinter dem Vorhange; sie wissen nicht, daß der süßeste Genuß, das reinste Glück die sanfter wogende Nachbetrachtung ist; das Versinken ‚eingehüllt in gefälligen Wahnsinn'. Nur wenige vielleicht werden im Dämmerraum bleiben, mit wonnig erregtem Herzen, ahnungsempfänglich, märchenverständig, vogelsprachkundig. — Aber wenn es auch nur eine einzige Seele wäre; die eine wird uns danken. Und das ist uns Dankes genug.«

Diese Idee mag allerdings »auf den ersten Blick etwas Bestechendes haben«, ist aber nicht deshalb verkehrt, wie T. Kellen schreibt, »weil es eine verschwindende Zahl von Theaterstücken gibt, bei denen sich eine Nachbetrachtung wirklich verlohnt«, sondern weil sie das Wesen des Theaters in einem wichtigen Punkte verkennt, und soweit sie das tut. Denn es ist ein törichtes Beginnen, Hunderte und Tausende zu einem einsamen, rein innerlichen Genuß zusammenberufen und die Naturinstinkte so unterdrücken zu wollen, anstatt ihre Kraft auszunutzen und nur zu lenken.

Dies hat auch Diderot (a. a. O. S. 485), der ausdrücklich die Zwischenpause in ihrer Bedeutung untersucht, der das Fortschreiten der Handlung während derselben nachdrücklichst fordert, also sich ihrer Repräsentationsfunktion für Zeit völlig bewußt geworden ist, der sogar dem Dichter rät, diese hinter dem Vorhang zu denkenden Zwischenszenen auszuarbeiten und dem Schauspieler in die Hand zu geben, nicht berücksichtigt.

[12]) (Zu S. 271.) T. Kellen sieht auch hier nur das störende Moment, wobei er allerdings teilweise entschuldigt ist, da seine Geschichte der »Kundgebungen« nahezu ausschließlich — der Natur der Sache nach — zu einer Geschichte der Ausschreitungen geworden ist. So ist es verständlich, wenn er zu dem Schluß kommt: »Zwischenrufe müssen stets als eine Ungehörigkeit betrachtet werden, auch wenn sie noch so sehr von seiten eines Darstellers provoziert worden sind.« Denn er mußte kurz vorher ein derartiges Überhandnehmen derselben noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verzeichnen, daß dieselben sogar in Buchform gesammelt wurden.

[13]) (Zu S. 272.) Was wir hier als »Mittel« der Bühnenkunst aufgewiesen haben, um ihre Wirkungen zu verstärken, das erfährt durch einen Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung der Kunst anscheinend noch eine etwas andere Beleuchtung.

Es ist bekannt, daß das hellenische Theater aus feierlichen, gottesdienstlichen Handlungen hervorgegangen ist. Und sehr richtig betont Bulthaupt (»Dramaturgie des Schauspiels« IV. Band, 6. Aufl., S. 620), daß die Chorgesänge, die die Einschnitte der Handlung ausfüllten (»die Gesänge der Gemeinde, möchte man sagen«), »das eigentliche Drama mit der religiösen und menschlichen Auffassung des Volkes zusammenknüpften, das durch sie gleichsam zum Mitspieler (!) wurde, so daß die Schlußwirkung selbst zur Zeit der höchsten Ausbildung der dramatischen Kunstform durch Äschylus, Sophokles und Euripides immer noch die einer großen Hul-

digung aller, der Darsteller, des Chors und der Zuschauer, vor dem Heiligtum des Ewigen wurde. — Die christlichen Mysterien waren in ihrer Urform nichts anderes als die Tragödie der Hellenen. Vor dem Volk zuerst in den Kirchen, dann auf offenem Markte aufgeführt, waren sie gottesdienstliche Handlungen wie jene, an denen die Gläubigen teilnahmen.«

Und Dessoir faßt (a. a. O. S. 348 f.) die Folgerung aus jenem Ursprung kurz folgendermaßen zusammen: »Für uns Deutsche ist lange Zeit hindurch die Bühne eine Grundlage der Kulturentwicklung gewesen. Sie stand neben Kirche und Schule gleichberechtigt als Bildungsanstalt da. Sie wirkte auf das politische Leben ein und war ein Ventil für die an wirtschaftlichen Fragen entzündeten Leidenschaften.« »Was die Gebildeten jetzt von der Bühne herab empfangen, ist teils ästhetischer Natur. — Teils aber ist es ein Eindruck rein geselliger Art. Da das Theater seine einstige Bedeutung, sei es als Mittelpunkt des Kultus, sei es als moralische Anstalt, sei es als Betätigungsfeld für sonst brachliegende Kräfte ein für allemal eingebüßt hat, und es dennoch nicht völlig in die Kunstsphäre aufgehen kann, so bleibt es mit der Geselligkeit als solcher verknüpft.«

Obwohl man die Berechtigung unserer obigen Auffassung nicht durch einen historisch-genetischen Beweis stützen kann, so werden wir doch hierdurch auf ein Bedürfnis aufmerksam gemacht, das die Grundlagen jener Wirkungsverstärkung durch »Resonanz« zu stützen und zu erhalten bestimmt ist, die wir zunächst nur als Tatsache aufwiesen.

Im übrigen aber können wir den Gesichtspunkt der »Geselligkeit« als etwas außerhalb Stehendes beiseite lassen.

Zugleich ist hiermit die Bedeutung der Chöre, denen W. v. Scholz mit Recht (S. 2) die »Prologe« und vor allem die »lustige Person« hinzufügt, »die fast immer zum oder für das Publikum spricht«, in ein neues Licht gestellt, da diese nicht so sehr »fortwährend daran erinnern, daß wir nicht die unbeteiligten Zuschauer« sind, wie man das von dem antiken Theater in der Tat sagen konnte, aber: weil durch den Kontakt mit der Bühne indirekt auch der Kontakt untereinander und damit die Fähigkeit zur »Resonanz« gewinnt. Ist es doch auch uns, besonders von Vorführungen heiterer Art, bekannt, wie stark Stellen, die sich an das Publikum wenden, die Stimmung auch für die Aufnahme des folgenden anregen.

(Schluß folgt.)

Bemerkungen.

Über Hebbels und Greifs „Agnes Bernauer“ — zugleich eine Abwehr[1]).

Von

Julius Sahr.

Das ästhetische Verbrechen, das ich in den Augen meines Gegners Berthold Schulze begangen habe, besteht im wesentlichen darin, daß ich

1. wage, in der heutigen Zeit des Hebbelkultus Kritik an Hebbels Agnes Bernauer zu üben; daß ich

2. warm für Martin Greifs Agnes Bernauer eintrete, und

3. den Zriny Körners nicht ins alte Eisen werfe, sondern seine Benutzung in der Schule befürworte.

Aus diesen Tatsachen und aus einer Reihe von Ansichten, die mein Gegner mir zwar zuschreibt und heftig bekämpft, die ich aber gar nicht geäußert habe, folgert er, kühn zwar, aber minder zutreffend, meine ästhetische Rückständigkeit und Kritiklosigkeit.

Nach dem bisherigen Verlauf der Sache erscheint mir eine Verständigung mit meinem Gegner ausgeschlossen. Wenn ich daher im folgenden anzudeuten versuche, wie ich zu meinem Urteil über die beiden Agnesen gekommen bin, und wenn ich in Übereinstimmung mit früher Geäußertem einige Hauptpunkte meiner Hebbelkritik skizziere, so wende ich mich mehr an die Leser dieser Zeitschrift, damit mir in dem Kreise, wo ich angegriffen wurde, auch das Wort zu meiner Rechtfertigung vergönnt sei.

Ich beginne mit einigen allgemeinen Sätzen.

Eine allein seligmachende theoretisch-wissenschaftliche Ästhetik erkenne ich nicht an. Natürlich ist dieser Zweig der Wissenschaft so nötig und nützlich wie die anderen. Aber so gut wie andere Wissenschaften bedarf die Ästhetik der steten Fühlung, Ergänzung, Berichtigung durch das Leben, durch die Praxis. Verschiedene Zeiten haben verschiedene ästhetische Anschauungen. Wie alles Leben

---

[1]) Vgl. Sahr, Zu Martin Greifs Drama »Agnes Bernauer« (Verhältnis zum Volkslied, zur Geschichte, Analyse des Dramas, die Charaktere, die Sprache, Hebbels Agnes ist nicht verglichen): Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1899 = 13, 486 bis 510. — Schulze, Agnes Bernauer. Ein deutsches Trauerspiel von Friedrich Hebbel, herausgegeben = Deutsche Schulausgaben, herausgegeben von Dr. J. Ziehen, Nr. 56, Dresden, Ehlermann, o. J., 8°, 118 S.; vgl. S. 3—31, 111—118. — Sahr, die Besprechung davon in dem Aufsatz: Ehlermanns deutsche Schulausgaben, Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1909 = 23, 547—569, 624—649; vgl. besonders S. 632 bis 641. — Schulze, Erwiderung darauf, ebenda 1910 = 24, 75. — Sahr, Antwort, ebenda S. 75—77. — Schulze, Ein Beispiel von Rückständigkeit der Schulästhetik, in dieser Zeitschrift 1910 = V, 597—600.

in stetem Fluß ist, so auch die Ästhetik. Sie mag am bisherigen Schatz von Kunstwerken noch so sehr Grundsätze und Methode der Untersuchung gelernt und festgelegt haben und diese auf neue Kunstwerke anwenden: es können Kunstwerke entstehen oder aufgefunden werden, wo sie versagt, wo sie ihre Grundsätze umstürzen und umlernen muß. Das letzte entscheidende Wort, das ausschlaggebende Werturteil über Kunstwerke spricht nicht die theoretische Ästhetik, sondern die praktische, die Empirie aus, d. h. die Wirkung des Kunstwerks auf das Menschenherz, wie sie mit der Zeit sich erfahrungsgemäß herausstellt. Was schön ist oder nicht, wird doch schließlich durch das Gefühl lebendig begriffen und daher entschieden; es kann wohl empfunden, aber kaum je ganz klar ausgesprochen werden, wie Greif sagt[1]):

Nimmer das Wesen der Kunst erklären verständige Worte,
Sondern Empfindung allein ahnet den tieferen Sinn —

oder Goethe:

Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen usw.

Da nun aber das Empfinden der Menschen etwas Individuelles ist, und selbst Menschen gleicher Kultur und Bildungsstufe vor dem gleichen Kunstwerk sehr verschieden empfinden können, so wird auch das Werturteil über ein und dasselbe Kunstwerk je nach der Individualität des Urteilenden verschieden sein. Dieses durch ästhetisches Erleben bestimmte Werturteil hat natürlich zunächst nur für den Einzelmenschen, der es erlebt, bindende Geltung; für andere nur dann, wenn sie sein Empfinden selbständig bestätigen. So kommt es denn, daß wir über vieles uns zum Teil seit langer Zeit einig sind, daß es schön sei. Über anderes sind wir es noch nicht; über manches werden wir es nie. Man pflegt dann volkstümlich zu sagen: über den Geschmack lasse sich nicht streiten.

Praktisch gesprochen: Mag der übereifrige Berthold Schulze, mein Gegner, mag der tüchtige Friedrich Kummer[2]), mein Freund, mir noch so sehr von der Schönheit der Hebbelschen Agnes vorpredigen, mögen mir objektiv Entstehung und Aufbau des Dramas, Sinn und Bedeutung seines Problems, sein Verhältnis zur Geschichte, das Nachdenken und der eminente Kunstverstand, die sich darin aussprechen usw., noch so klar und gegenwärtig sein — mein Inneres wird nicht mit fortgerissen, mein Empfinden wird nicht warm, wenn ich das Drama lese; ja das Werk stößt mich eher ab, als daß es mich anzieht; ein quälendes Gefühl des Unbehagens werde ich nicht los, wenn ich mich damit beschäftige. Und nicht nur bei Hebbels Agnes: ein inneres Verhältnis zu Hebbel konnte ich bisher nicht gewinnen, obwohl ich es an ernstem, durch Jahre gehendem Bemühen dazu nicht habe fehlen lassen. Mir ist zumute, als befände ich mich in Hebbel einer unsonnigen, im Grunde selbstsüchtigen Natur gegenüber, einem poetischen Gewalt- und Herrenmenschen, der isoliert steht, der das allgemein-deutsche völkische Empfinden nicht besessen oder verloren hat, trotzdem aber alle Menschen zwingen will, so zu denken und zu fühlen wie er selbst. Was mir innerlich so widerstrebt, mache ich nicht mit, und tritt an mich, wie z. B. als Rezensent der deutschen Schulausgaben Ziehens, die Pflicht heran, es zu bekennen, so scheue ich mich nicht, meine Überzeugung auszusprechen, gleichviel ob dies anderen gefällt oder nicht.

[1]) Martin Greifs Gesammelte Werke in 4 Bänden. I. Band. Buch der Lyrik usw. Leipzig, Amelang, 1909, 8°, XIV, 448 S., siehe S. 271 »Auslegung der Kunst«.

[2]) Kummer, Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, dargestellt nach Generationen. Dresden, Reißner, 1909, gr. 8°, XVI und 720 S., über Hebbel S. 366 bis 387.



Andere empfinden Hebbel gegenüber anders: gut! Mögen sie! Ich gönne ihnen gern ihren Hebbel; ich achte diese Überzeugung, wo sie nicht anmaßend und für Andersdenkende verletzend auftritt. Aber jene anderen sollen uns auch unseren Greif gönnen und sollen unsere abweichende Überzeugung ebenfalls achten; das verlange ich als recht und billig.

Greifs Agnes Bernauer nun spricht mich aufs lebhafteste an. Nicht nur eine Saite klingt bei mir an, wenn ich sie lese; mein ganzes Innere klingt und schwingt mit; ja, mein Ich verschmilzt so völlig mit diesem Werk, daß ich mich und die Welt vergessen kann, wenn ich mich in seine Schönheiten vertiefe.

Dieses völlige, sich stets wiederholende Aufgehen im Kunstwerk habe ich bisher nur echten Kunstwerken gegenüber erlebt; ich bin daher geneigt, wenn keine sachlichen Gründe diesem inneren Erleben widersprechen, es geradezu für ein Kriterium echter Kunst zu halten. Wie mit seiner Agnes, so ergeht es mir mit Greif im allgemeinen; daher die hohe Stellung, die ich ihm als Dichter zuweisen muß. Wie bei vielen großen und kleinen Dichtern und Künstlern, kann ich mich in Greifs Art, Welt und Menschen zu schauen und zu bilden, völlig hineinversetzen, weil ich Verwandtes dazu in mir fühle:

Nur die sich im Gefühl verwandt,
Begegnen sich im Wählen:
Es schlingt sich ein geheimes Band
Um gleichgestimmte Seelen.

(Greif I, 260.)

Greif nun ist ein wunderbarer Kenner deutschen Volksempfindens, wie wir deren seit Uhland nur wenige gehabt haben. Sein Schaffen ist aus der deutschen Volksseele heraus, wie sie sich in Volksüberlieferung und Volkslied äußert, am tiefsten zu verstehen. Und die Ehrfurcht vor den in unserer Volksdichtung wirksamen künstlerischen und sittlichen Mächten habe ich in der Schule Rudolf Hildebrands gelernt. Greif ist als Mensch und Dichter mit dem deutschen Volksempfinden geradezu verwachsen. Das hindert ihn aber nicht an großer Vielseitigkeit des Schaffens und der Kunstform; ich erinnere nur an die Meisterschaft, mit der er antike wie romanische Kunstformen gebraucht; ich erinnere neben seinen deutschen Dramen z. B. an seinen »Nero« und seine »Francesca da Rimini«.

Nicht mühelos und nicht schnell bin ich zu dieser Auffassung gelangt; auch bei Greifs Agnes nicht. Aber wie bei Hebbel und sonst da, wo ich mich abgestoßen fühle, ich es mir zur Pflicht mache, immer wieder zu dem Gegenstand zurückzukehren, um mein Urteil nachzuprüfen, so nicht minder dort, wo ich angesprochen werde. Bei dieser Revision früherer Urteile bleibt nicht immer alles beim alten. Mancher angebetete Götze meiner Jünglingsjahre ist verblaßt, z. B. Heine; manchen einst unverstandenen Meister, wie Böcklin oder Brahms, erarbeitete ich mir im Laufe der Jahre. Manchmal hielt der erste Eindruck allen Nachprüfungen stand, wie bei Burns oder bei Feuerbach, dessen Bilder mich 1879 als jungen Studenten packten, zu einer Zeit, als der große Maler noch allgemein verkannt wurde. Was sich so im Laufe der Zeit bewährt, wird mir zur künstlerischen Überzeugung, die nicht so leicht zu erschüttern ist. Denn so begierig ich bin, den angesammelten Schatz an Schönem zu mehren, so zähe halte ich am bewährten Alten fest.

Aus dem Gesagten ergibt sich schon, daß ich mich bei der Entscheidung, was schön sei, nie mit dem durch das ästhetische Empfinden gegebenen Werturteil begnüge, sondern daß ich dies soweit irgend möglich durch sachliches Studium des betreffenden Werkes oder Künstlers nachprüfe. Erst wenn beide Resultate übereinstimmen, beruhige ich mich vorläufig bei meinem Urteil. Oft ist das objektive



Studium des Kunstwerks das Frühere, und das ästhetische Empfinden dafür, wie schön es ist, folgt lange danach. Wie dieser und jener Zug, wie eine lange rätselhaft gebliebene Einzelheit eines Kunstwerks einem manchmal durch ein Ereignis, ein Erlebnis, eine besondere Stimmung in der Natur, einen Zufall usw. sozusagen aufgeht, das habe ich an mir oft genug erlebt, und ebenso wird es anderen ergehen. Kurz, das Verfahren oder der Weg, wie ich zu einem ästhetischen Urteil gelange, ist sehr verschieden, und ich glaube mit Recht; denn künstlerische Werke, deren jedes selbst eine Individualität ist, vertragen keine ästhetische Schablone. Daher dauert es manchmal lange, ehe ich ein Urteil über ein Kunstwerk gewinne.

Doch zurück zu Hebbels Agnes.

Abgesehen davon, daß mein Empfinden, das zunächst nur für mich maßgebend ist, mich immer wieder von diesem Drama entfernte, stieß ich bei der Beschäftigung damit auch auf ernste objektive, d. h. sachliche Bedenken.

Zunächst auf das eine, daß Hebbels Drama den Namen einer Agnes Bernauer gar nicht verdient, weil es keine Agnes Bernauer ist. Der Dichter selbst, seine Freunde und Verehrer geben mir das Recht zu dieser ungeheuerlichen Behauptung. »Sie haben recht,« schreibt Hebbel am 14. Dezember 1854 an Friedrich v. Üchtritz (Schulze, A. B., S. 115), »daß der Verfasser selbst auf der Seite des alten Herzogs steht, und zwar so entschieden, daß nur dieser ihn für den ganzen Gegenstand entzündet hat.« Diese schwerwiegenden Worte, denen meines Wissens noch kein Hebbelfreund widersprochen hat — ich lasse mich aber gern eines Bessern belehren —, können doch nur den Sinn haben, daß Üchtritz durchaus die gleiche Empfindung hatte, wie der Dichter: daß nämlich Herzog Ernst, aber nicht die Agnes, Held und Hauptperson des Dramas sei, zugleich Träger der Idee. Und somit stehen wir vor der Tatsache: Hebbel dichtete ein Schauspiel — oder meinetwegen ein Trauerspiel! — »Herzog Ernst« und nannte es »Agnes Bernauer«. Über diese dramatische Ungeheuerlichkeit komme ich nicht hinweg. Wenn Ernst die Hauptperson ist, kann es doch nicht zugleich die Agnes sein, die er vernichtet. Agnes ist das schuldlose Opfer der Staatsidee, aber im übrigen völlig Nebenperson. Und nach ihr benennt der Dichter sein Drama. Ich habe dafür nur e i n e Erklärung, die nämlich, daß Hebbel selbst das Empfinden nicht los wurde, als gebühre der hingeopferten Agnes doch eine wichtigere Rolle, als er ihr bewilligt hat. Mir ist sogar, als mißtraue selbst Hebbel der vollen Beweiskraft der von ihm mit so scharfem Kunstverstande verfochtenen und von seinen Verehrern so vielgerühmten Notwendigkeit: Agnes muß der puren, kalten Staatsidee geopfert werden. Den V. Akt schließt Hebbel am 17. Dezember 1851 ab; doch schreibt er am 24.: »Erst jetzt, am Weihnachtsabend, kann ich sagen: Agnes Bernauer ist fertig, solange habe ich doch noch Ratten- und Mäuselöcher zu verstopfen gehabt« (Schulze, A. B., S. 111). Welches waren diese Lücken? Ob sie sich auf die Motivierung von Agnes' Tode bezogen? Was mich zu der Vermutung — mehr als eine solche ist es nicht — bringt, ist die Tatsache, daß Hebbel noch eine zweite Idee in sein Drama verarbeitet hat, um den Tod der Agnes zu begründen, die vom »Fluche der Schönheit«. Diese Idee ist sogar die frühere. »Längst hatte ich die Idee, auch die Schönheit einmal von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite darzustellen, und die Agnes Bernauer ist dazu wie gefunden,« so bemerkt er in sein Tagebuch am 30. September 1851, beim Abschluß des I. Aktes (Schulze, A. B., S. 111). Höchst interessant! Also obwohl Hebbel »beweist«, daß Agnes wegen der Staatsidee sterben muß, erscheint es ihm besser, doch zugleich ihre Schönheit »als eine ihren Untergang durch sich selbst bedingende« hinzustellen. Sie ist also, juristisch gesprochen, zweimal zum Tode verurteilt oder, im drastischen

Stile von Hebbels »Rattenlöchern« gesagt: doppelt genäht hält besser. Hebbel ist mit dieser Begründung zufrieden; aber auch seine Leser oder Hörer?

Überhaupt dieser »Fluch der Schönheit«: er verfolgt unser menschliches Empfinden peinigend durch das ganze Stück! Welch unseliger Gedanke gerade für eine Agnes Bernauer! Schuldlos wird sie zur Unholdin! »Bei all ihrer Unschuld bringt sie nur Zersetzung in die Welt«, sagt Schulze (S. 11 und 19) zutreffend. Ich frage: Wie verträgt sich dieser Zug mit dem Bilde des »Engels von Augsburg« — auch Hebbels Drama bringt (I, 14) diese Bezeichnung —, wie es dem deutschen Volksempfinden seit Jahrhunderten vertraut und teuer ist? Schon dieser Zug zerstört meines Erachtens das Bild der holden Gestalt: eine solche Agnes ist keine Bernauerin mehr.

Das sind einige Hauptpunkte meiner Kritik an Hebbels Agnes Bernauer.

Eine Welt, nämlich die unüberbrückbare Kluft zwischen zwei entgegengesetzten Weltanschauungen, trennt sie von Greifs gleichnamigem Drama. Hier ist Agnes durchaus in den Mittelpunkt gerückt. Sie ist natürlich, wie bei Hebbel, die Ursache für die Schürzung des Knotens; aber von ihr geht, wie nicht bei Hebbel, auch die Lösung des Knotens aus. Mit Recht führt also Greifs Drama ihren Namen. Da sie bei Greif die Hauptperson ist, so folgt daraus mit zwingender dramatischer Logik, daß Herzog Ernst in eine Nebenrolle gedrängt wird. Und hieraus folgt, meiner Ansicht nach, wieder ebenso notwendig die Unmöglichkeit, das Problem der Staatsidee in Hebbelscher Schärfe aufzurollen. So entsteht ein auf ganz anderen Voraussetzungen ruhendes Stück als das Hebbels. Mit alledem aber kommt Greif, wie ich überzeugt bin, der menschlichen Möglichkeit näher, nicht nur der geschichtlichen Wahrheit. Sagt doch Hebbel selbst von seinem Drama, »es fehlte viel daran, daß die Geschichte den Fall so zugespitzt hätte« (Schulze, A. B., S. 114). In der Geschichte ist der Tod der Agnes ein brutaler Mord. Einen solchen kann kein Dichter dramatisch gebrauchen. Da nun anderseits, wie wir sahen, Greifs Absicht und Plan es von vornherein ausschloß, die Staatsidee in Hebbelscher Schroffheit hineinzuarbeiten, so mußte der Dichter andere Ursachen zum Tode der Agnes mitwirken lassen: den finsteren Familienhaß des Vizedoms, die Intrige des gemeinen Junkers Rem, die Verkettung einer Reihe unglücklicher Umstände. So nahm zugleich der Dichter einen Teil der Schuld von dem Haupte des alten Herzogs und konnte folglich die Versöhnung zwischen Vater und Sohn leichter bewerkstelligen als Hebbel.

Ja, diese Versöhnung! Hier liegt, wie ich glaube, die gefährlichste Klippe des Stoffes, eine, die das dramatische Schifflein fast zum Scheitern bringt. Bei Hebbel beginnt denn in der Tat in der 8. Szene des V. Aktes ein neues Drama; bei der vollen Wucht des Konfliktes zwischen Vater und Sohn ist es nicht anders möglich. Die Hebbelverehrer meinen, es sei dem Dichter gelungen, das Wunder dieser Versöhnung zu vollbringen und in den drei Schlußszenen das Drama Ernst-Albrecht zu schreiben. Ich werde die Zweifel an der Menschenmöglichkeit dieser Lösung nicht los, so sehr ich auch anerkenne, daß Hebbels Kunstverstand das Äußerste tut, um sie glaubhaft zu machen. Daß er dazu das Reich und die tote Agnes, die nun »Witwe« Albrechts genannt wird, als Bundesgenossen braucht, verstärkt in meinen Augen nicht gerade seine Position.

Greif hatte die Gefährlichkeit jener Klippe erkannt und schon vermindert, indem er dem alten Herzog einen Teil der Schuld an Agnes' Tode abnahm. Er weicht nun der Klippe dadurch aus, daß er Agnes selbst die Versöhnung zwischen Vater und Sohn anbahnen läßt. In der Nacht vor ihrem Tode, die zwischen dem IV. und V. Aufzug Greifs liegt, vollzieht sich endgültig die Läuterung der Agnes zur

Heldengröße: sie hat sich selbst überwunden, und so ist sie fähig, über ihr Leben hinaus durch Bitte und Beispiel Vater und Sohn wieder zusammenzuführen. Die lyrisch gehaltene erschütternde Kerkerszene (V, 1) zeigt uns dies [1]. Um ihres Gatten willen, im Bewußtsein ihrer Versöhnerrolle, nimmt sie den Tod als Gottes Schickung hin. Mit dem Leben hat sie abgeschlossen; deshalb vermag sie den letzten Versuch des Volkes, sie zu befreien, zurückzuweisen. — Nicht ohne Mühe wird der racheschnaubende Albrecht umgestimmt; Agnes' letzte Bitte führt ihn zur Selbstüberwindung. Sein Vater naht, gebrochen und reuevoll; so glauben wir eher an die Versöhnung, die vor unseren Augen vor sich geht. —

So stellt sich, knapp skizziert, mir Eigenart und Wert der beiden Agnesen dar. Mag man nun aber subjektiv über sie urteilen, wie man will; soviel steht, meine ich, objektiv fest, daß eine jede von ihnen die echte Ausgeburt ihres Schöpfers ist, also in hohem Grade ein Abbild seines Wesens. Und dieses Wesen haben wir als geschichtliche Tatsache hinzunehmen, mit der wir uns abfinden müssen; es mag uns genehm sein oder nicht. Aus Hebbels Händen konnte nur eine Hebbelsche, aus denen Greifs nur eine Greifsche Agnes hervorgehen. Jede der beiden ist Fleisch und Blut ihres Schöpfers, strömt den Atem ihres Dichters aus. Sie sind zwei inkommensurable Größen, die beiden Agnesen, so wie Hebbel und Greif es sind. Ich halte es mithin für ein großes Unrecht, daß mein Gegner (S. 600) die Greifsche Agnes mit der Hebbelschen Elle mißt und verlangt, Greif hätte eine Hebbelsche Agnes dichten sollen. Das ist etwa so, wie wenn man verlangt, ein Apfelbaum solle Birnen tragen.

Ebenso wie betreffs Hebbels und Greifs kann ich die anderen Vorwürfe meines Gegners entkräften.

Was er über mein Verhältnis zu Körners Zriny sagt, ist teils durch Mißverständnis, teils durch Übertreibung entstellt. Wer meine Äußerungen darüber mit denen Lyons und Schladebachs, auf die ich mich berufe [2], kombiniert, erst der vermag zu überblicken, weshalb wir den Zriny trotz seiner ästhetischen Mängel nicht aus der Schule verbannen wollen; aber er kann uns nicht für kritiklos halten.

An eine Wertabstufung Trauerspiel-Schauspiel denke ich ebensowenig, wie daran, Hebbel der Schule vorzuenthalten, weil ich nicht für ihn schwärme. Nicht den Versuch, Hebbels Agnes und andere Dramen im Unterricht zu lesen, halte ich für anstößig, sondern Schulzes einseitige Verherrlichung Hebbels bei seiner gleichzeitigen Verständnislosigkeit und Unduldsamkeit gegenüber Greif.

---

[1]) Der Erscheinung der Agnes mit der Friedenspalme in Greifs Drama (Agnes Bernauer, Der Engel von Augsburg. Vaterländisches Trauerspiel. 2. Aufl. Leipzig, Amelang, 8°, 80 S., siehe S. 79 = V, 2) lege ich nicht die Bedeutung bei, die Schulze mir S. 599 dieser Zeitschrift unterschiebt.

[2]) Siehe Sahr, Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1909 = 23, 632 f. — Lyon, ebenda 1906 = 20, 404—406. — Schladebach in seiner Zriny-Ausgabe, deutsche Schulausgaben usw. Band 36 (1906), 8°, 104 S., besonders S. 10—14. — Schulze legt bei seinem Angriff auf mich (S. 598) den ästhetischen Unwert von Körners Drama »Toni« dar: an diesem habe auch ich nicht gezweifelt. Wie kommt er dazu, von diesem Drama zu sprechen? Hat er etwa meinen Satz vom »ganzen Körner« (S. 633) mißverstanden, als wolle ich alle Werke Körners in der Schule gelesen wissen? Daran denke ich nicht. Ich habe immer nur den Zriny und die davon untrennbare Vaterländische Lyrik Körners erwähnt und im Sinne gehabt und will mit dem »ganzen Körner« nur die untrennbare Einheit, die Ganzheit von Leben und Dichten bezeichnen, wie sie diese vaterländischen Dichtungen ausströmen.

Was mein Gegner (S. 599 f.) gegen die Originalität von Greifs Agnes vorbringt, ist einfach null und nichtig. Er wagt ja auch nicht, Greif Entlehnung jenes Motivs vorzuwerfen. Aber gesetzt den Fall, es läge wirklich Entlehnung vor, so ist an einem Dutzend von Beispielen aus allen Kunstgebieten leicht zu erweisen, daß nicht einmal sie die Originalität genialer Kunstwerke beeinträchtigt.

In blindem Eifer, der Wahrheit zu dienen, verfehlt mein Gegner die Linie der Wirklichkeit. Statt eines Abbildes meiner ästhetischen Anschauungen bringt er nur ein Zerrbild zustande. Auf dieses weist er dann, mich anklagend, mit Fingern. Offene Türen rennt er ein, indem er Behauptungen bekämpft, die ich gar nicht aufstelle. Besonnenheit und Ruhe, mit denen allein etwas bewiesen werden kann, läßt er wiederum vermissen. So beweist er denn auch nicht einen Deut, und ich habe kein Wort von dem, was ich sagte, zurückzunehmen.

Ist es nötig, all dies hier im einzelnen darzulegen?

Ich hoffe, nicht; irre ich mich in dieser Annahme, so bin ich bereit, künftig auf jeden der Punkte einzugehen.

Schlußwort.

Von

Berthold Schulze.

Gegen Julius Sahrs Abwehraufsatz über Hebbels und Greifs »Agnes Bernauer« erspare ich mir eine ausführliche Widerlegung, da alles Wesentliche gesagt ist; da zudem die lange, bekenntnisartige Geschichte seines ästhetischen Gefühls, die Sahr dort schreibt, als etwas ganz Persönliches dem weiteren Publikum wahrscheinlich gleichgültig ist. Es werden sich ja genug Leser seines Aufsatzes finden, die Hebbels Werk auch gefühlsmäßig widerspruchslos hinnehmen, die insbesondere sich mit ihrem Gefühl durch die unendlich rührende Agnesgestalt auf Hebbels Seite gezogen fühlen.

Auf den scheinbaren und angeblich unausgeglichenen Gegensatz der zwei Gesichtspunkte aber, unter denen Hebbel seine Tragödie schuf (Schönheit, den Untergang durch sich selbst bedingend, und Aufopferung der Agnes wegen der Staatsidee!) komme ich kurz zurück: Diese »Ideen« durchdringen sich bei Hebbel so unlösbar wie in der geschichtlichen Überlieferung von der Agnes. Die Einheit der Dichtung ist nicht gestört: wenn auch das Interesse des Dichters bei seiner Arbeit nach dem Briefe an v. Üchtritz für die »Staatsidee« vorwiegt, so ist doch die Einheit der »Agnes-Bernauer-Tragödie« für den Zuschauer gegeben als »Einheit des Interesses« in jenem Sinne, in dem A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur den Begriff faßt, wenn er sagt: »Warum sollte der Dichter nicht verschiedene, eine Zeitlang abgesondert für sich bestehende Ströme menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen neben einander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren ganzen Gang übersieht?« Und das Interesse für Agnes erlahmt in der Tat bei Hebbel nicht. »Von ihr« (der Greifschen Agnes), sagt Sahr, »geht, wie nicht bei Hebbel, auch die Lösung des Knotens aus.« Freilich stellt Hebbel seine Agnes nicht mit so grob-abgebrauchten Mitteln als Versöhnungsengel hin wie Greif; unendlich feiner läßt er neben Herzog Ernsts wirkungs-

voller Persönlichkeit Agnes' Andenken fortwirken zu Albrechts Umstimmung. Ich habe das (in meiner Ausgabe S. 22) so beleuchtet: »Wo ihm der Vater von Pflicht und Weltordnung spricht, da läßt es ihn kalt, ja er fühlt in ihm da nur das personifizierte Prinzip, das kaltblütig Menschenopfer verschlingt ... In diesem Augenblicke findet der Vater den rechten Weg: er beschwört ihn bei Agnes' reinem Andenken und der Ruhe ihrer Seele mit Worten, die von warmer Liebe und Anerkennung der Toten getragen sind, innezuhalten auf seiner Bahn. Und nun ist der Weg zu seinem Herzen und Verstande frei. Agnes wirkt noch nach ihrem Tode, die milde, gütige, mildernd, begütigend auf Albrecht ein. Freilich, er ist nur ein Mensch und ... zweifelt noch an seiner Kraft, mit solcher Wunde im Herzen leben zu können. Da dringen Worte reinster Verehrung und Hochachtung für seine Agnes aus Ernsts Munde an sein Ohr: ‚Deine Gemahlin konnte ich nicht anerkennen, deine Witwe [1]) will ich selbst bestatten und für ewige Zeiten an ihrem Grabe einen feierlichen Totendienst stiften, damit das reinste Opfer, das der Notwendigkeit im Laufe aller Jahrhunderte gefallen ist, nie im Andenken der Menschen verlösche!' Jetzt ist sein Widerstand gebrochen ...«

Auf alles andere, was Sahr einwendet, erübrigt sich eine Antwort.

[1]) Auch an dieser Bezeichnung mäkelt Sahr herum, da ihm ihre echt Hebbelsche pointierte Bedeutung sich entzieht.

Besprechungen.

Erich Eckertz, Nietzsche als Künstler. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München. 1910.

Geistreiche Schriftsteller — und zu diesen gehört der Verfasser ohne Frage — laufen infolge ihrer Geschicklichkeit, Analogien herauszufinden, bei nicht sehr kritischer Geistesanlage immer Gefahr, in der Kunst- und Literaturgeschichte Zusammenhänge, Einflüsse und Entwicklungen zu sehen, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden sind. Zeigt sich eine Spur von Übereinstimmung und läßt es das chronologische Verhältnis nur halbwegs zu, so wird eine Abhängigkeit der späteren von der früheren Erscheinung angenommen; weisen einzelne Vertreter einer Zeit, eines Landes oder eines sonstwie abgrenzbaren Gebietes gemeinsame Züge auf, so konstruiert man alsbald einen eigenartigen Typus des betreffenden Kreises, unbekümmert darum, daß die nämlichen Züge anderen Repräsentanten des Gebietes fehlen und außerhalb desselben sich tausendfach vorfinden. Je ausgebreiteter aber die Kenntnisse und Anschauungen des Schriftstellers, um so größer wird für ihn die Versuchung zu derartig willkürlichem Verfahren; denn um so häufiger bietet sich ihm Gelegenheit, Anklänge zu entdecken, die sodann in Kausalverknüpfungen umgewandelt werden.

Viele Ausführungen Eckertz', besonders im 1., 3. und 4. Kapitel zeigen, daß der hier bezeichneten Gefahr tatsächlich auch der Verfasser nicht entgangen ist, und auch bei ihm entspricht die Zahl der Mißgriffe dem Umfange seiner Belesenheit, der Fülle seines kultur-, kunst- und literarhistorischen Wissens. Zur Charakteristik der Methode und zur Beleuchtung ihrer Unexaktheit genügt jedoch ein einziges Beispiel. Sicherlich war in Nietzsche ein gewisser Eifergeist lebendig und man kann hiedurch sowohl an die zelotische Hitze des Predigers wie an den Belehrungsdrang des Schulmeisters erinnert werden. Es läßt sich ferner nicht leugnen, daß der sächsische Boden eine große Menge solcher eifriger Pfarrer und Magister hervorgebracht hat. Ist aber darum der Verfasser berechtigt, das ungeduldige Streben Nietzsches nach Ausbreitung seiner Ideen einfach auf die sächsische Herkunft und auf die vielen Prediger in der Ahnenreihe zurückzuführen? Darf man wirklich glauben, daß die propagandistische Art dem Sachsentum im Blute liegt? Und stößt die Meinung, durch den Beruf der Vorfahren könne die Geistesanlage eines Menschen bestimmt worden sein, nicht auf den entschiedenen Widerspruch aller jener Biologen, die als Anhänger Weismanns eine Vererbung erworbener Eigenschaften überhaupt nicht zulassen? So sehen die betreffenden Darlegungen des Eckertzschen Buches ungemein gelehrt und gründlich aus und in Wahrheit sind sie doch mehr ein geistreicher Scherz als eine ernste, wissenschaftliche Charaktererfassung. Nicht einmal das andere Stück dieser Hereditätsannahme, die Erklärung der dekadenten Seiten in Nietzsches Wesen aus der zum Teile polnischen Abstammung, ist völlig unanfechtbar, obschon eine solche Herleitung vielleicht vom Standpunkte der Ethnologie ein wenig plausibler und minder waghalsig erscheint.

Zudem aber wird die Demonstration der Erbeigenschaften durch die Nach-

weisung der äußeren Einflüsse, welche auf Nietzsche gewirkt haben, großenteils entkräftet oder stehen wenigstens die beiden Beweisführungen einander höchst lästig im Wege. Dieselben Eiferer, die als Landsleute und Stammesgenossen Nietzsches die sächsische Geistesart offenbaren und es also auch bezeugen sollen, daß er diese Geistesart von seinen Vorfahren überkommen, in der Bildersprache des Verfassers zu reden: daß sein »Tonfall« ein »heimatlicher«, sein »Ausdruck« ein »ererbter« ist, dieselben Persönlichkeiten erscheinen später als die Lehrmeister des modernen »Antichrist«, die Erwecker seiner religiösen, philosophischen und künstlerischen Interessen. Aber damit entfällt ja gerade die Notwendigkeit, auf Rechnung der Geburt zu setzen, was aus den äußeren Anregungen ebensogut begriffen werden kann. Nun sehe ich recht wohl ein, daß sich beide Auffassungen zusammenbiegen lassen. Eckertz kann sagen: weil die Bildner von Nietzsches Geist selbst aus dem Sachsenstamme hervorgegangen waren, haben sie nicht fremde Triebe ihm eingepfropft, sondern nur die schlummernden angeborenen Keime zur Entfaltung gebracht, und sie haben dies um so erfolgreicher getan, je vollkommener ihr eigenes Naturell mit dem seinen übereinstimmte. Allein bei dieser Wendung, wie hübsch sie klingt, würde doch ein wichtiger Umstand außer acht gelassen; es würde übersehen, daß sich unter den künstlerischen und intellektuellen Erziehern des großen Stilisten auch eine erkleckliche Anzahl von Männern befindet, die durchaus in dem gleichen Sinne wirkten, wiewohl in ihren Adern gar kein oder wenigstens nicht rein sächsisches Blut floß, — manche, die der Verfasser nennt, und andere, die er nicht nennt. Zwar nicht eigentlich das Propagandistische, dafür jedoch um so mehr das hymnisch Getragene, Religiös-Feierliche bei Nietzsche mahnt unverkennbar an den Schwaben Hölderlin, mit dem er sich schon in früher Jugend so viel beschäftigte, und die wiederholten Hinweise hierauf in der Schrift Eckertz' erscheinen als eine ihrer wertvollsten, weil überzeugendsten Feststellungen: wer sich einmal die Mühe nimmt, den »Tod des Empedokles« mit Stücken des »Zarathustra« zu vergleichen, wird geradezu verblüfft werden. Wäre aber der Verfasser in der Geschichte der Philosophie ebenso bewandert, wie er in der Kunst- und Literaturgeschichte zu Hause ist, so hätte es ihm nicht entgehen können, daß bezüglich des mächtigen und tiefgreifenden Einflusses dem Schwaben ein Bayer oder Franke zur Seite steht und daß diesem fränkisch-bayrischen Lehrer, Ludwig Feuerbach mit Namen, der empfängliche Schüler gerade auch ein Gutteil jenes eigenartig heftigen, pathetischen, Verstand und Gemüt zu gleicher Zeit packenden Tones abgelauscht haben konnte, welchen der Verfasser als ein Erbstück erklären zu müssen glaubt. Daß Nietzsche diese Abhängigkeit von Feuerbach nirgends gesteht, hat keine Bedeutung, da ihm selber vielleicht das klare Bewußtsein des Verhältnisses mangelte; denn ein absichtliches Verschweigen ist freilich fast nicht weniger ausgeschlossen als ein zufälliges Zusammentreffen. Erscheint doch die »Götzendämmerung« in ihren philosophischen Hauptsätzen, natürlich mit Ausnahme der gegen die altruistische Moral gerichteten, förmlich wie eine Exzerptensammlung aus Feuerbachs Schriften, und, wenn man sogar hier beim Absehen von allen persönlichen Momenten noch an einen Zufall denken könnte, so würde der Gedanke durch die Erinnerung an die einstige Freundschaft zwischen Nietzsche und Richard Wagner, an den Enthusiasmus, mit dem jener von diesem die höchsten und tiefsten Offenbarungen erhoffte, alsbald unmöglich gemacht. Niemand wird im Ernste glauben, daß in der Zeit schwärmerischer Bewunderung des Meisters der junge leseeifrige und schon stark philosophisch interessierte Philologe gar nicht das Bedürfnis gefühlt haben sollte, den Mann kennen zu lernen, dem der Meister seine erste größere Prosaschrift gewidmet hatte und der sich seinerseits in einem seiner schönsten Werke vornehm-

lich an die Kreise der philologisch Gebildeten wandte. Der Sachverhalt dürfte vielmehr der sein, daß Wagner damals, als er in Nietzsche einen bedingungslos Gläubigen fand, schon von Feuerbach abgefallen und zu Schopenhauer übergegangen war, daß so auch sein Anhänger in den Bann Schopenhauers geriet und daß unter diesem Banne der Einfluß des »Hegelianers« sich zunächst nicht geltend machen konnte. In dem Maße aber, als sich Nietzsche von Wagner entfernte, durfte er sich auch von dem Philosophen der Lebensverneinung abwenden, und damit schwanden die Hindernisse für die Wirkung des positivistischen Lebensbejahers Feuerbach, die als eine Nachwirkung von erstaunlicher Kraft in die Erscheinung trat: die längst gestreute Saat ging auf und, gefördert noch durch die nach derselben Richtung zielenden philosophischen Impulse des Darwinismus, wie sie der Verkehr mit Rée zuleitete, erwachten die vormals unterdrückten und abgewiesenen Ideen zu um so kräftigerem Leben, aber ohne die deutliche Erinnerung an den, der sie ursprünglich dargeboten hatte. Es ist schade, daß man diese wichtigste Quelle der späteren Nietzscheschen Gedankenwelt bisher unbeachtet gelassen hat. Riehl verbot der ganze Plan seines klassischen Buches, auf derlei Speziell-Historisches einzugehen; die anderen Kritiker und Interpreten aber mögen infolge ungenügender Kenntnis Feuerbachs die inneren Beziehungen vielleicht selbst nicht vollkommen durchblickt haben. Für Eckertz wäre die Hinweisung auf die ältere Form des deutschen Sensualismus und Eudämonismus von um so größerem Nutzen gewesen, als nicht nur der »Tonfall«, sondern auch gewisse Äußerlichkeiten der »Kunstform« Nietzsches sich aus jenem Einflusse erklären lassen: es muß z. B. jedermann auffallen, daß der Exschopenhauerianer von der Zeit an, da er Feuerbachschen Grundsätzen zu huldigen beginnt, auch mit Vorliebe die Darstellungsweise anwendet, in der die Wirklichkeitsphilosophie oder, wie sie sich zu nennen pflegte, »Anthropologie« anfangs der vierziger Jahre (1842 und 1843) sich der Welt kundgegeben hatte, und es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß diese Hinneigung zum Aphorismus gleichfalls mit dunklen Feuerbach-Reminiszenzen zusammenhängt, so daß die Form der Nietzscheschen Gedankenentwicklung nicht minder als ihr Inhalt unbewußt von dem bayrischen Philosophen bestimmt wäre. Wo aber bleibt dann die dominierende Macht des Sachsen- und Polentums, die der Verfasser behauptet?! Läßt sich dann wirklich noch die Ansicht aufrechterhalten, daß die literarischen Gestaltungstendenzen teils auf dem Wege des Blutes, teils auf dem der Bildung durch großenteils sächsische Meister Nietzsche eingeflößt worden sind?!

Diese Ausstellungen kehren sich gegen die genetisch entwickelnden Abschnitte der Schrift, also vor allem gegen das 3. Kapitel: »Der heimatliche Tonfall und der ererbte Ausdruck« und die Anfänge des 4.: »Die künstlerischen Umkreise und die innere Welt«. Dagegen verdienen volles Lob schon die weiteren Untersuchungen dieses letzterwähnten Abschnittes, worin die Einwirkungen des körperlichen Zustandes, des »Erlebnisses«, der landschaftlichen Umgebung und der an die jeweilige Aufenthaltsstätte geknüpften historischen Erinnerungen auf Nietzsches Produktion dargetan werden, sowie die Aufdeckung der Berührungen mit der französischen Literatur, welche die zum Schlusse so sehr hervortretenden Sympathien, die »starke Franzosenliebe«, wie Eckertz sagt, erklären; der gelungene und feine Nachweis der Abhängigkeit gewisser mit dem Anspruche, einen philosophischen Gehalt zu bergen, verkündeter Sätze von Natureindrücken, die Nietzsche empfing, von Landschaftsbildern, die sich gerade vor seinem Auge entrollten, und Wanderungen, welche er an einzelnen Orten unternahm, beleuchtet gleichzeitig sehr schön das ganz und gar Stimmunghafte, Irrationelle dieser scheinphilosophischen Äußerungen. Wäre übrigens die »Spruchweisheit des Zarathustra« reine Philosophie —

eine Meinung, die schon Riehl zerstört und Wundt mit dem ungemein treffenden Ausdruck »Stimmungsphilosophie« ein für allemal abgefertigt hat —, so hätte der Verfasser überhaupt sein Buch nicht schreiben oder hätte zum mindesten diese Zeitschrift von dem Buch keine Notiz nehmen können. Was ich bisher daraus mitgeteilt habe, geht ja ohnedies mehr den Literarhistoriker als den Ästhetiker an. Die Art aber, wie der Verfasser im 5. Kapitel die »Bilder und Gleichnisse« bei Nietzsche behandelt, weckt allerdings auch ein gar nicht geringes kunsttheoretisches beziehungsweise kunsttechnisches Interesse. Nachdem er zu einigen Metaphern Nietzsches Analogien bei modernsten Künstlern, wie Klinger und Böcklin, gesucht und für eine Reihe anderer uralte homerische Vorbilder entdeckt hat, scheidet er die Versinnlichungen des Geistigen in solche, die das Seelische in einer bewegten, individuell lebendigen Gestalt verkörpern, und solche, die eine allgemeine Naturszenerie oder -eigenschaft zum Ausdrucke des Innern wählen; unter den letzteren — er nennt sie »Gestalten, die sich mit der Natur verschmelzen und ihre Formen annehmen« — fesseln wieder die Farben als Symbole von Gemütszuständen besonders seine Aufmerksamkeit, und mit alledem betritt er natürlich das Gebiet der Ästhetik und Kunstlehre, stellt er Gesichtspunkte auf, die sich nicht bloß auf den speziellen Fall Nietzsches anwenden lassen. Ähnliches gilt von dem vorletzten Kapitel: »Scherz und Bosheit« und dem letzten: »Musik«. Dieses Schlußstück bringt eine erfreuliche Überraschung. Denn wenn der Titel befürchten läßt, daß das schon bei früheren Anlässen genügend beleuchtete Verhältnis Nietzsches zur Musik, seine musikalische Erziehung, seine im Laufe der Zeit so sehr wechselnden Urteile über einzelne Meister und Richtungen, seine eigenen Jugendversuche, die tonkünstlerischen Anregungen, die ihm jeweilig zuströmten, hier neuerlich würden auseinandergesetzt werden, so wird man angenehm enttäuscht, zu sehen, daß bloß die Stellung zu Richard Wagner, insbesondere der merkwürdige Umschwung in dieser Stellung eine eingehende, mit dem interessanten Resultate, daß Nietzsche in seiner Polemik gegen Wagner diesem vielfach die eigenen Züge leiht, abschließende Erörterung findet, während der Verfasser im übrigen die musikalischen Wirkungen der Sprache des »Zarathustra« zergliedert, ihre Elemente aussondert und so abermals eine Fülle ästhetisch-kunsttheoretischen Beispielmaterials aufhäuft. Diese Exempel aber wären noch wertvoller, wenn sie nicht zum großen Teile auch Beispiele für — den Psychiater wären. Gelegentlich bemerkt der Autor selbst, daß Nietzsche es »bei den musikalischen Neubildungen« liebt, »den Ton überwiegen zu lassen, um mit dem Wohlklang das Wesen der Dinge zu übertönen«; er spricht von einem »Tanz«, der sich »über den Sinn der Dinge hinweg bis zur Erschlaffung« austobt; allein das pathologische Gepräge von Wortzusammenfügungen und Sachverbindungen, die nichts als der Gleichklang beherrscht, ist nicht minder in Stellen ausgesprochen, welche von Eckertz anscheinend mit Bewunderung als Proben höchster künstlerischer Feinheit zitiert werden. Hat doch selbst »Scherz und Bosheit« bei Nietzsche, um wieder in des Verfassers eigenen Ausdrücken zu reden, geradeso wie seine »Musik« diesen unverkennbar pathologischen Zug, der von Eckertz sonderbarerweise übersehen wird. Ich will nicht sagen, daß es Nietzsche gänzlich an Witz gefehlt habe; schon die paar in der Schrift mitgeteilten Epigramme und witzig pointierten Prosasätze könnten das Gegenteil beweisen, obgleich einige derselben, wie dem Verfasser nicht entgeht, stark an Heinesche und Lichtenbergsche Muster erinnern. In der Hauptsache aber handelt es sich doch nur um das Streben, »boshaft«, um das Gefühl, witzig zu sein. Es ist, als hörte man den »fröhlichen Wissenschafter« in einemfort rufen: »Seht, wie unendlich boshaft ich bin! Seht, wie unendlich witzig ich bin!« —: der nüchterne Leser jedoch sieht nichts als die er-

höhte psychische Euphorie und das gesteigerte Vitalgefühl, die megalomanische Ichvergrößerung eines aufgeregten armen Kranken.

Hat dort, wo die künstlerische Art Nietzsches aus den Ursachen verständlich gemacht werden sollte, die Heranziehung der verschiedensten Persönlichkeiten zuweilen gestört, indem sie die willkürliche Einführung von Kausalmomenten bedeutete, so sind in diesen Kapiteln der zweiten Buchhälfte, welche ausschließlich oder wenigstens vornehmlich charakterisieren wollen, die vielen Vergleiche ebenso belehrend wie reizvoll. Beständig weist der Verfasser, wenn er eine Kunstweise Nietzsches erläutert, auf andere, meist rein belletristische Schriftsteller hin, die bei dieser oder jener Gelegenheit sich derselben Weise bedient haben, und dadurch wird das Bild von den ästhetischen Eigentümlichkeiten der Werke des Dichterphilosophen ein viel schärferes, klareres, dauerhafteres. Ohne daß die Analogie im geringsten das Individuell-Charakteristische verwischen oder verdunkeln würde, läßt sie das Typische um so lebhafter hervortreten. Nur eines macht einen höchst seltsamen Eindruck, der jedoch bei ein wenig anderer Stilisierung leicht hätte vermieden werden können, — nämlich das Auftreten von Poesiegestalten, imaginären Geschöpfen mitten unter den historischen Erscheinungen, zu welchen der Autor Nietzsche in Parallele setzt. Dreimal wird dieser mit Hamlet verglichen, einmal die Ähnlichkeit sogar pedantisch genau ausgeführt, und auch die Zusammenstellung mit Mephisto, Dionysos, Faust und dem Hanswurst der Volkskomödie muß er sich gefallen lassen, damit sich seine künstlerische Natur dem Leser vollkommen erschließe. Das scheint denn doch überflüssig. Wenn man aber schon prinzipiell das Verfahren billigen will, weil ja schließlich nur eine der sogenannten ästhetischen »Umkehrungen« — Interpretation der Wirklichkeit durch die Kunst — vorliegt und die Vergleichung mit sehr bekannten Erzeugnissen der dichterischen Phantasie, man denke an die Spitznamen »Fallstaff«, »Percy Heißsporn« usw.! — in der Tat eine Charakteristik ergänzen oder teilweise ersetzen kann, so müßte doch, wie gesagt, die Sache anders gemacht werden. Aber auf Luther, Lessing, Fichte kurzweg Hamlet folgen zu lassen, noch dazu mit der unglücklichen Einleitungsformel: »Auch Hamlets« usw., und sodann Hamlet wieder abzulösen durch Heine, Lichtenberg, Chamfort, das ist jedenfalls ein Stilfehler, wenngleich der Leser aus eigenem sofort Shakespeare an Stelle Hamlets setzt.

Hiermit dürften die wichtigsten Punkte der Arbeit berührt sein. Von einzelnen Sätzen, die durch Inhalt oder Stilisierung Bedenken herausfordern, mögen noch folgende angestrichen werden. Wenn Seite 31 »Fichte, der große Philosoph der Romantiker, als Prediger des Ichs ein Vorläufer Nietzsches« genannt wird, so ist das wohl die denkbar wunderlichste Verkennung der Lehre, welcher die ganze Welt als »das versinnlichste Material der Pflicht« erschien und welche höchstens in dem Grundsatz der »Fernstenliebe« eine Spur ihr verwandten Geistes aufschimmern sähe, während ihr sonst die hedonistische Hammerphilosophie der Greuel aller Greuel hätte sein müssen. Daß man auch schon von anderer Seite den Schöpfer dieser Lehre »als Nietzsches näheren Geistesverwandten«, das Fichtesche Ich »als gedankliche Vorstufe des Übermenschen bezeichnet« hat (S. 38), will ich nicht leugnen; aber, daß man es »mit Recht« getan hat, wie der Verfasser behauptet, muß ich um so entschiedener in Abrede stellen. Überwältigend komisch wirkt es, wenn Eckertz auf der nächsten Seite gar »von der einwandfreien Glätte und Formschönheit in der Sprache Fichtes« redet und sie zur »ungefeilten Gelassenheit David Straußens und seiner Landsleute« in Gegensatz bringt. Ob er wohl je in eine der späteren Fichteschen Schriften, z. B. die Darstellung der »Wissenschaftslehre« aus dem Jahre 1810, einen Blick geworfen und in den gelehrten Originalausgaben

des »Lebens Jesu« und der »Christlichen Glaubenslehre« oder den »Streitschriften« auch nur geblättert hat? Trüge er ersteres nach, so würde sein Gesamturteil über den Fichteschen Stil vermutlich anders ausfallen; entschlösse er sich zu letzterem, so würde er Gottschall nicht widersprechen, der bei Strauß »die an Lessing mahnende, maßvolle Ausbreitung glücklich verschlungener Perioden« gerühmt hat, und sich hüten, der gesamten, meist geradezu herrlichen Prosa des berühmten Theologen eine Etikette anzuhängen, die bestenfalls und notdürftig auf den »Alten und neuen Glauben« paßt. Freilich aber, wenn Eckertz wieder eine Seite später den Stil Richard Wagners »einzig« findet, und zwar den literarischen Stil — die Deutung, daß er den Musikstil meine, schließt, wiewohl an der betreffenden Stelle Schumann und Wagner als Komponisten aufgeführt werden, der ganze Zusammenhang aus —, dann erscheinen selbst derartige Prophezeiungen vorschnell; dann ist in bezug auf ästhetische Sprachschätzung dem Verfasser alles, auch das Ungeheuerlichste zuzutrauen. Verkehrt wie die philosophischen und stilkritischen Urteile über Fichte und Strauß erscheint auch der Satz auf Seite 36: »Schon Leibnizens ‚prästabilierte Harmonie' ist dieser künstlerischen Sublimierung universellen Wissens vergleichbar«: — es läßt sich kaum erraten, welche Vorstellung von der prästabilierten Harmonie, deren Konzeption mit der tatsächlich enormen Wissensfülle ihres Urhebers doch so gar nichts zu tun hat, diesen dunklen Worten zugrunde liegt. Eine Dunkelheit anderer Art, nämlich eine Verschwommenheit und Ungenauigkeit des Ausdrucks, verwirrt den Leser Seite 6, wo Eckertz von »dichterischen Gestalten« spricht, »die zwischen Empedokles und Diogenes Laertius sich bewegen«, so daß der Unkundige sich versucht fühlen könnte, den alten Geschichtsschreiber der Philosophie entweder mit einem Dichter oder — noch drolliger! — einem Poesiegebilde zu verwechseln. Dagegen ist der »Übersetzer Beyles« (S. 32) wohl nur ein Schreib- beziehungsweise Druckfehler. Selbst wenn der Verfasser von dem großen Skeptiker nichts gehört haben sollte, was bei seiner Belesenheit und hohen Allgemeinbildung recht unwahrscheinlich ist, so wäre es doch nicht denkbar, daß er Lessing für den Übersetzer Stendhals hielte.

Zum Schlusse dieser Anzeige muß ich noch des schlimmsten und ärgerlichsten Schönheitsfehlers des Eckertzschen Buches erwähnen, — der überaus affektierten, gekünstelten Sprache. In jedem Kapitel wimmelt es von gesuchten, gequälten Wendungen und absichtlich falsch gebrauchten Ausdrücken, und fast keine Seite ist von solchen Ausdrücken und Wendungen frei. Der echt moderne Schriftsteller gefällt sich darin, dem Sprachgeiste Trotz zu bieten. Er weiß, daß »Schwarm« etwas anderes ist als »Schwärmerei«, und er braucht tatsächlich sehr oft, z. B. so Seite 115, 195, 207 und 233, »Schwarm« und »Schwärme« in der richtigen Bedeutung, so, wie er auch das Zeitwort »Schwärmen« im Sinne von Schwärmerei Seite 196 korrekt anwendet; aber das hindert ihn nicht, anfänglich immer »Schwarm« zu sagen, wo es Schwärmerei heißen muß. Er weiß, daß man nicht »gefeinert«, sondern »verfeinert« schreibt, denn er redet Seite 197 selbst von »verfeinerter Eleganz«; aber Seite 159 hat er doch die erstere, unmögliche, allem Sprachgefühle zuwidere, unsäglich fade Form um eben dieser Fadaise willen vorgezogen. Er weiß auch gewiß, daß es vollkommen unsinnig ist, Seite 99 Nietzsche »als Entgelt die Baseler Professur« bekommen zu lassen, da nicht ein »Entgelt«, sondern ein »Ersatz« in Frage steht; aber er scheut sich nicht im mindesten, »Entgelt« für »Ersatz«, den schiefen für den zutreffenden Ausdruck zu setzen. Er weiß ferner ohne Zweifel, daß »erheitert« in unserem jetzigen Deutsch den Beigeschmack von »belustigt«, »komisch berührt« hat, und doch heißt Seite 100 »von dieser alten Ritterart erheitert« bei ihm so viel wie »davon innerlich gehoben«, in »sympathische frohe Stimmung versetzt«.

Kann man sich da wundern, daß er einen wahren Feuereifer entwickelt, Sprachkeckheiten, die Nietzsche selber begangen hat und die freilich oft noch mehr »Gedankenkeckheiten« sind, zu kopieren und zu variieren? Nietzsche sagt einmal »überheizte« statt »überhitzte«; folglich muß auch Eckertz Seite 191 es ihm nachsprechen. Nietzsche entdeckt »ein Stück Süden der Musik«; folglich muß auch Eckertz den »Anschlag eines leichten und heiteren Südens in der Musik« (S. 204) bemerken. Wer kann sich gespreiztere Bildungen denken als die »für den Einbegriff des allgemeinen zu bedingungslos« erscheinende Beobachtung (S. 53), die »geordneten Anwärter des Christentums« Seite 155, »den volklosen Spätling« Seite 1 und die »volklose Spätheit in Nietzsche« Seite 197, den »ebenso verblüffenden wie gültigen Scherz« Seite 170 oder Seite 199 die Nietzsche durch Wagners »Beethoven« »zugespiegelte« romantische »Vorliebe für das Erlösungsbedürfnis und die Musikästhetik Schopenhauers«? Die Kunst des Verfassers, unlogische Konstruktionen zu drechseln, setzt oft wirklich in Erstaunen. Schon der zweite Satz des Buches enthält einen solchen Verstoß gegen die Logik, da man das »Pfund« wohl nicht »in« der »Persönlichkeit« Nietzsches, »seiner Herkunft und seinen geistigen Nachbarschaften«, sondern nur in dem Studium, der Ermittlung, Erforschung, Ergründung dieser Dinge »anlegen« dürfte, und dieser befremdlichen Redefigur entspricht genau Seite 67 »die wuchtige Knappheit des Demosthenes, den« — wohlgemerkt: »den«, nicht »die«! — »Nietzsche einmal an Stelle des lateinischen Stiles auszubilden empfiehlt«. Indessen hat allerdings der Verfasser auch hier Nietzsches eigenes Muster vor Augen. Wird es diesem »schwer«, sich »von einer Gegend zu überzeugen« — gemeint ist der landwirtschaftliche Reiz —, dann muß man füglich die eben angeführten Wendungen als geistreiche, den banalen Ton meidende Metaphern hingehen lassen. Mit den geringsten Mitteln bewirkt Eckertz oft die Verhunzung des Ausdrucks. Er greift bloß zur reflexiven Form, wo sie nicht am Platze ist, und läßt das Reflexivpronomen dort, wo es hingehört, weg — dem schon früher, in der Sachbesprechung zitierten »sich verschmelzen« stehen Seite 198 »seine in der Antike tummelnden philologischen Fähigkeiten« zur Seite — oder er entfernt das im gegebenen Falle unbedingt erforderte Präfix, wandelt, wie auf Seite 206, »verbinden«, »zusammenbinden« in »binden« um; ja, er bringt es fertig, durch Streichung eines einzigen Wörtchens einem sonst ganz gut und vernünftig klingenden Satze ein so verdrehtes und vertracktes Aussehen zu geben, daß man seine liebe Not hat, den Sinn zu enträtseln. Man interpoliere in dem mysteriösen Ungetüm: »In Wirklichkeit hat der mit den feinsten Reizen der Dekadenzromantik durchsetzte sächsische Pfarrerssohn jenen Dionysos nur mit eigenem Leben erfüllt und mit dem Urbilde wenig gemein« nach dem »und« ein nochmaliges »hat«, und alles Gezwungene, Unverständliche, Preziös-Tiefsinnige ist mit einem Schlage verschwunden. Umgekehrt zeigt sich auch in Einschaltungen die Virtuosität des Verfassers, der Folgerichtigkeit und logischen Schärfe ein Schnippchen zu schlagen. So heißt es Seite 233: »Aber er zweifelt mit Recht, wenn auch zu ausschließlich, daran, ‚daß jemand heute imstande ist, Zarathustras Gesamtton klingen zu hören'«, wo angesichts des Wortlautes, in den Nietzsche seine Meinung kleidet, das »mit Recht« offenbar durch das »zu ausschließlich« Lügen gestraft wird. Daß aber in alledem Methode, bewußte Absicht, wohl überlegte Sprach- und Verstandeswidrigkeit liegt, daß man schweres Unrecht täte, dem Verfasser die Fähigkeit richtigen Denkens abzusprechen, daß er einfach — »modern« ist, dies wird durch eine einzige Pracht- und Glanzstelle wie die auf Seite 135 offenbar: »hier ist der Thüringer Wald mit der Sonne Italiens in den Widerspruch gefaßt, welcher dem deutschen Grundwesen und der südlichen Überstrahlung Nietzsches durchaus entspricht«. Aus Theater-, aus Kunstkritiken und anderen Zeitungsartikeln — von

den Blüten jüngstdeutscher Dichtung gar nicht zu reden — kennen wir diesen Stil zur Genüge und wir zucken die Achseln und lachen. Wenn er sich aber in einem gelehrten, sonst ernst zu nehmenden Buche breit macht, so ist das einfach unerträglich. Dieses Deutsch kann dem Verfasser viel weniger verziehen werden als kleine terminologische Schnitzer, wie die »zweifache Personifizierung« Seite 143, oder selbst als geschmacklose an Dühring erinnernde Witzeleien, wie der »Straußentöter« Seite 190. Jeder, dem höhere intellektuelle Kultur am Herzen liegt, muß sich gegen die Narrensprünge, den Cake-walk-Tanz einer solchen Prosa auflehnen, und drum schien es mir geradezu Pflicht, die Gelegenheit zu ergreifen, hierüber einmal die Wahrheit zu sagen und in dieser allen ästhetischen Interessen dienenden Zeitschrift an einem Beispiele zu zeigen, was aus der Sprache Herders und Schillers, Alexander v. Humboldts und Fallmerayers in unseren Tagen geworden ist.

Graz.

Hugo Spitzer.

Wilhelm Stekel, Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes. VI und 73 S. Wiesbaden 1909, J. F. Bergmann. (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, herausgeg. von L. Löwenfeld, LXV.) 2 Mark.

Dies ist ein Buch, das ich lang gesucht habe, eh' ich von ihm wußte; nun hat es mir das Schicksal in die Hände gegeben. Der Größenwahn der neuropathologischen Selbstsicherheit mußte früher oder später solch eine Schrift erzeugen. Hier haben wir den wildgewordenen Freudianismus in Reinkultur und erkennen in ihm die schönsten methodologischen Rückschritte.

»Wer schreibt einmal die Pathographie des Pathographen?« hab' ich früher schon gefragt. Wer sie schreibt, darf an den Schülern des in seinen eigenen Forschungen gewiß höchst beachtenswerten Wiener Psychologen nicht vorübergehen. Stekel wehrt sich allerdings (S. 3 f.) kräftig und auch glücklich gegen die Nachbarn Lombroso und Nordau, für die alles Übernormale »Psychose« ist; wenn aber für ihn alles »Neurose« ist, ändert das in der Methode oder vielmehr in der Methodelosigkeit gar nichts. Wie immer werden nur die Beispiele angeführt, die für die Hypothese sprechen; oder es wird ein Terminus wie »das lebhafte Triebleben« (S. 15 f.) so allgemein genommen, daß eigentlich nur ein stumpfsinnig geborener Erzphilister der Diagnose auf dichterische Anlage entgehen kann. Die — meist allbekannten — Zeugnisse über Rousseau, Hebbel, Strindberg, G. Keller, Goethe werden ohne jede feinere Interpretation grob nebeneinander gelegt; und wenn etwa Platen melancholisch über verlorene Tage klagt, so ist das (S. 40) ein »fürchterlicher Aufschrei« der Zerknirschung.

Aber die eigentliche Wildheit der Beweisjagd beginnt erst mit Freuds Spezialität: der Traumdeutung. Natürlich gibt es auch für den unbedingten Schüler nur »Verdrängungen« und natürlich sind alle Gefühle erotisch. »Fechten und Kämpfen heißt in der Sprache des Traumes einen Geschlechtsakt vollziehen« (S. 65). Als ob nicht auch die Neigung zum wirklichen Kampf verdrängt werden könnte! Aber wir haben hier vollständig jene unverständige Art der Mythendeutung, die in der Mythologie glücklich überwunden war — bis sie mit Siecke und dem neuen Mondmonotheismus wiedergekehrt ist. Mit einem Generalschlüssel wird alles, ohne jede individualisierende Rücksicht auf die Einzelstelle, aufgemacht. So kommt die wirklich vielfach komische Interpretation von Grillparzers »Traum ein Leben« (S. 42 f.) zustande. Die fixe Idee, daß der Dichter überall seinem Haß gegen den Vater und seiner Inzestliebe zur Mutter Ausdruck geben müsse (vgl. S. 31, bes. 22, 27),

zwingt den Verfasser zu »Verschiebungen« und »Aufdeckungen«, die der Jensenschen Jagd auf Gilgamesch würdig wären. »Der König im Traum bedeutet fast immer ‚der Vater'« — dieser schöne Satz (dem der französische würdig zur Seite steht: »*la vie est beau*« S. 37) wird mit mythendeutender Sicherheit (S. 54) ausgesprochen; etwa wie auch »in den orientalischen Märchen heißt ‚Rustan' gewöhnlich der Henker« (S. 56 Anm.). Wenn Rustan sich hinter einem Vorhang versteckt, so symbolisiert das (S. 58 Anm.) die Schamhaftigkeit des Herzens. Wenn Grillparzer gegen den Namen, über den Byron und Schlegel scherzten, eine begreifliche Abneigung hegte, bedeutet das — Haß gegen den Vater! (S. 31). Wie denn überhaupt die unfreiwilligen Namenscherze bei Stekel wie bei den verunglückten Mythologen eine Glanzleistung ausmachen. »Man merke den Gleichklang der Vokale: *I*sm*a*e*l* und Gr*i*llp*a*rz*e*r« (S. 53 Anm.); »Kaleb dürfte aus ‚Ka' (im wienerischen Dialekt so viel als ‚kein') und ‚Leben' zusammengesetzt sein« (S. 57 Anm.; vgl. auch z. B. S. 32 über Mirza, S. 60 Anm.). Den Gipfel aber erreicht diese krypterotische Symbolik doch, wenn die höchst einfachen Verse

Arme Schützen! Ha, ha, ha!
Lernt erst treffen! Arme Schützen!

auf — Impotenz gedeutet werden (S. 59). Diese Symbolik gibt denn auch den historischen letzten Worten Andreas Hofers einen ungeahnt pikanten Hintergrund.

Dieser Mangel an der allergeringsten Selbstkritik durchzieht das ganze Buch. Bei Übereinstimmungen, wie er sie (S. 55) zwischen Rustans Versprechen und Grillparzers Geburtstagsbriefen kühnlich behauptet, kann man nur seine eigenen Worte zitieren: »Dergleichen Ähnlichkeiten spielen in Träumen eine große Rolle« (S. 52 Anm.). Ist der Verfasser wirklich »wach«, wenn die Frage an Mirza:

Schon vom Lager, schon gekleidet?

ihn an die — Einkleidung einer Nonne (S. 65) erinnert? Deutet die monotone Wiederholung »Es ist als ob« — »es ist als ob« — »es ist als ob« (S. 60 f.) nicht vielleicht auf verdrängtes Wachsein?

Man möchte mit dem Verfasser (S. 73) angesichts dieser monomanischen Studie von der »Tragödie des Forschers« reden, wenn der tiefe Sturz durch den Dünkel, mit dem psychiatrische Weisheit heute auf alle unpathologische Interpretation herabblickt, nicht mehr als verdient wäre!

Ich weiß wohl: wie in Preußen die Anschauung herrscht, ein Beamter könne seine Befugnisse eigentlich gar nicht überschreiten, so haben Möbius, Sommer, Freud der Ansicht zum Ziel verholfen, ein Psychiater könne nichts Dilettantisches schreiben. Jeder Übergriff in ihm unbekannte Regionen ist lediglich »mit Dank zu begrüßen«. Und innerhalb seiner Deduktionen selbst ist jede Oberflächlichkeit erlaubt. Grillparzer sagt:

Unsre Neigungen, Gedanken,
Scheinen gleich sie ohne Schranken,
Gehn doch, wie die Rinderherde,
Eines in des andern Tritt.

Stekel merkt an (S. 50 Anm.): »Prägnanter kann man die Lehre von Assoziationen kaum in einem poetischen Bilde ausdrücken«. Also: unsere Vorstellungen sind zwangsläufig; das bisher ungeregelte Spiel der Assoziationen löst sich in streng geordnete Ketten auf! ... Aber denken wir denn wirklich alle in der Manier des Verfassers, bei dem auf jeden Dichtervers die Zwangsvorstellungen: Neurose — erotische Verdrängung — grobe Umdeutung unausweichlich folgen?

Berlin.

Richard M. Meyer.



Otto Doell, Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama (1880—1890). Verlag von Hermann Gesenius zu Halle a. S., 1910. gr. 8°. VIII und 185 S.

Doell schildert in diesem Werke die allmähliche Entwicklung der »neuen Form« aus den Epigonendramen der achtziger Jahre und analysiert auch die ersten Erzeugnisse der naturalistischen Literatur. Am anregendsten und lehrreichsten scheinen mir die Partien seiner Arbeit, in denen ausführlich gezeigt wird, wie Schritt für Schritt neue Elemente in die Epigonenliteratur eindringen, bis der Boden für neue Kunstformen genügend vorbereitet ist, deren Besonderheiten klar und verständnisvoll dargelegt werden. Allerdings, allzuviel Neues von Bedeutung wird der Kenner aus diesem Buche nicht erfahren; sonst aber macht es einen recht erfreulichen Eindruck durch die ruhige Besonnenheit, mit der es geschrieben ist, und durch den streng wissenschaftlichen Charakter, der leider gar häufig den Werken abgeht, die von moderner Kunst handeln. Sehr ausführliche Register erhöhen die Brauchbarkeit dieser Arbeit.

Wenn ich nun hier zur Kritik das Wort ergreife, so richtet sie sich weniger gegen das vorliegende Einzelwerk, als gegen gewisse methodische Eigenheiten, die für zahlreiche literarhistorische Arbeiten typisch sind und auch in Doells Buche sich finden. Eine richtige Methode erheischt, daß ein passendes Verhältnis in der Behandlung des Bedeutungsvollen zu der des minder Wichtigen statthat. Danach gibt bereits die räumliche Gliederung Einsicht in gewisse Wertgesichtspunkte, die dann durch Schätzungsurteile ausdrücklich hervorgehoben werden. Es bietet ja nur geringes Interesse, z. B. über Dramen ausführlich unterrichtet zu werden, die schon zur Zeit ihrer Entstehung wenig lebenskräftig waren und heute mit Recht völlig vergessen sind. Soweit ihnen entwicklungsgeschichtliche Bedeutung eignet, oder sie charakteristische Proben des Kunstschaffens ihrer Zeit abgeben, muß der Literarhistoriker zu ihnen Stellung nehmen, aber vielleicht genügen auch in diesen Fällen wenige Beispiele, und für das andere reichen wohl Anmerkungen hin, oder ganz knappe Erwähnungen. Jedenfalls sollte aber stets die Forschungsrichtung ganz klar angegeben sein, ob nämlich historische, kulturhistorische, stilistische oder ästhetische Interessen sie leiten. Nur reinliche Problemstellung verhütet Verwirrungen verschiedentlichster Art und bewahrt vor einseitigen und ungerechten Schätzungen. Denn etwas ganz anderes ist es, die historische Notwendigkeit des Naturalismus etwa herauszuarbeiten, als seine stilistischen Eigentümlichkeiten darzulegen, und wieder etwas ganz anderes ist es, den Naturalismus auf seine ästhetische Bedeutung hin zu prüfen. Nur bei deutlichem Hervortreten dieser Gesichtspunkte und dem konsequenten Festhalten an den durch sie gegebenen Richtungslinien gewinnen Arbeiten klare Gliederung, lichtvolle Komposition und damit jenen inneren Rhythmus, der ihren lebendigen Gehalt anzeigt. Bei Einhaltung dieser methodischen Regeln wird auch die Frage der Analyse literarischer Werke leichter einem befriedigenden Ziele entgegengeführt, weil in jedem einzelnen Falle der Zweck der Analyse deutlich vor Augen steht, wodurch jedes, gleichsam sinnlose Zerpflücken aufhört. Die Mehrzahl der heutigen literarhistorischen Analysen ähnelt den Bildbeschreibungen in den wissenschaftlichen Katalogen unserer großen Museen, die lediglich »Stoff« und äußere Formmerkmale angeben und in neuester Zeit auch einige Bemerkungen über die Farbengebung beifügen. Naturgemäß erfährt man auf diese Weise nichts über die ästhetische Wertigkeit der betreffenden Werke, was ja auch gar nicht in der Absicht jener Kataloge liegt, die lediglich bestimmen und beschreiben. Derlei Bestimmungsfragen aber spielen nur selten in Arbeiten über neuere Literatur hinein, und noch seltener setzen sie sich diese Aufgabe, gleichsam

beschreibend eine Anzahl von Werken zu katalogisieren. Trotzdem erwecken sie aber häufig diesen Eindruck. Zu einer ästhetischen Dramenanalyse reicht eben eine Inhaltsangabe nicht hin, auch wenn an sie Betrachtungen über die handelnden Personen, die Sprache und die Technik angeknüpft werden. Den Ausgangspunkt muß die dramatische Architektonik bilden, Aufbau und Gliederung des Werkes. Aus ihren Sonderbedingungen heraus, die eben den Kern dramatischer Dichtung ausmachen, ist die Stoffgestaltung zu ermessen, die Art, wie durch die Szenenfolge eine Handlung sich entwickelt, wie die Vorfabel eingeflochten wird, die einzelnen Gestalten sich zu lebendiger Fülle runden usw. Statt aller weiteren Ausführungen gebe ich nur ein Beispiel: man schildere etwa den Inhalt des preisgekrönten Dramas »Tantris der Narr« von Ernst Hardt; er ist zweifellos höchst unangenehm und leidet an schweren psychologischen Unwahrscheinlichkeiten. Man betrachte die Personen: fast lauter ungemein unsympathische Gestalten. Dann aber achte man auf die Architektonik des Werkes, die starke dramatische Schlagkraft, die bedingt ist durch den festgegliederten Aufbau, der stärkste Kontraste nebeneinander setzt und alle Wirkungsmittel ins Treffen führt. Erst von hier aus kann man ermessen, welche künstlerischen Werte echt dramatischer Art dem Stoff abgerungen sind, und wie die handelnden Personen in die Gesamtheit des Werkes sich einordnen. Die Mängel des Stoffes und der Personen gehen allerdings nicht verloren, aber ihre Erkenntnis genügt nicht zum wertenden Verständnis des Werkes, dessen Vorzüge eben darauf beruhen, daß aus ihm der heiße, schwellende Atem uns entgegenschlägt, der die Besonderheit dramatischer Gestaltungsweise bildet. Es gibt eine Unmasse Dramen, die einen weit günstigeren Stoff, weit anziehendere Gestalten ihr eigen nennen und doch nicht wirken, weil die echt dramatische Form ihnen abgeht. Wenn wir diese Ergebnisse auf den Naturalismus anwenden, wobei wir uns aber mit wenigen Andeutungen begnügen müssen, sehen wir, daß er die dramatische Architektonik aufzulösen sucht durch impressionistische Augenblicksbilder. Dadurch schon erweist der konsequente Naturalismus seine Unfähigkeit zum Drama großen Stils, das den strengen Aufbau braucht und klare einfache Umrißlinien. Die Naturalisten mit stärkerem, dramatischem Talent hielten sich deshalb auch nie an die Forderung, die Komposition müsse entfallen zugunsten des möglichst wirklichkeitsgetreuen Eindrucks. Einige von ihnen — wie etwa Max Halbe in seiner »Jugend« oder Artur Schnitzler in seiner »Liebelei« — wahrten trotz naturalistischer Stoffwahl und entsprechender Sprachbehandlung die Architektonik der großen Umrißzeichnung, andere wieder — als Musterbeispiel können hier Gerhart Hauptmanns »Die Weber« gelten — suchten sie durch mosaizierende Arbeit zu ersetzen. Wie in einem Mosaikwerke hunderte kleine Plättchen nicht etwa ohne Komposition nebeneinander stehen, sondern durch strengste Ordnung zu einem gewaltigen Gesamteindrucke sich zusammenschließen, so arbeiten auch jene Dramen: sie geben einzelne Bilder aus dem Leben; aber die Gesamtheit dieser Bilder fügt sich in eine einheitliche Wirkung, und durch sie rauscht der Rhythmus des Dramas mit seinen wogenden Fluten, die bestimmte Bilder hervorheben, andere wieder zurücktreten lassen. Über das Neue, das der Naturalismus für die Stoffwahl, die Psychologie der Gestalten, den Dialog und die Sprache brachte, ist schon sehr viel geschrieben worden; es bedürfte nun aber ausführlicherer Untersuchungen gerade über die dramatischen Formprinzipien, die aus seiner »Architektonik« sich herleiten. Einerseits könnte man da wohl einen Verfall, eine Verwilderung finden, anderseits aber eine Verfeinerung und Bereicherung, indem das strenge, starre Gefüge großer Linien mehr Farbe bekam, wenn ich mich so ausdrücken darf, und dadurch, daß an Stelle hergebrachter Kompositionsschemen ein herbes, ernstes Ringen um neue

Formgestaltungen begann, die imstande sein sollen, den vielseitigen, weit verknüpften Reichtum der modernen Seele in den knappen Rahmen des Dramas zu spannen. Damit will ich die Bemerkungen schließen, zu denen mich dieses Buch angeregt hat, das kraft seines Ernstes und seiner Gründlichkeit eine gute und sichere Unterlage für weitere Forschungen abgeben kann.

Rostock. Emil Utitz.

Werner Weisbach, Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. I. Band. Berlin, S. Grotesche Verlagsbuchhandlung 1910. 4°. XV u. 259 S. mit 6 Farbentafeln, 7 Kupferätzungen und 94 Textbildern.

Was wir im allgemeinen in der Malerei als impressionistisch anzusprechen haben, dafür bringen wir gleichsam ein Augenmaß aus der Gegenwart mit. Es wird daher möglich, den Impressionismus in der Geschichte der Malerei unabhängig von der Forderung nach bestimmteren Formulierungen, nach einer tiefergehenden Problemerfassung zu behandeln. Solche Darstellungen, die also mehr vom Standpunkt des Kenners aus geschrieben sind, besitzen wir in Arbeiten, wie sie Duret, Meier-Gräfe u. a. geschrieben haben, die in der Regel einen engeren Kreis der dem modernen Impressionismus angehörenden Malerpersönlichkeiten nehmen. Dagegen sind ästhetische Untersuchungen, die in erster Linie das Wesen des Impressionismus nach allen Seiten zu umgrenzen und begriffliche Klarheit zu schaffen streben, weit seltener, als die Aktualität des Themas vermuten läßt. Jenen Kennerarbeiten reiht sich auch das neue, umfangreiche und gut illustrierte Werk von Werner Weisbach, dessen erster Band vorliegt, an, mit dem Unterschied, daß der Verfasser das gesamte Material aus der Antike und Neuzeit in historischer Ordnung vorzuführen sucht. Das Werk ist auf zwei Bände berechnet. »Der erste führt die Untersuchung von der europäischen Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und bringt ein Schlußkapitel über Klassizismus und Romantik um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Der zweite, der binnen Jahresfrist erscheinen soll, wird die ostasiatische Malerei (China, Japan) und die europäische Kunst des 19. Jahrhunderts behandeln.«

Was der Verfasser unter Impressionismus versteht, wird im ersten Kapitel als »das Problem« erörtert. Schneller noch erfahren wir es aus einer der Schlußanmerkungen (S. 255): »Illusionismus. Bei Wickhoff bedeutet der Begriff im Grunde das, was wir das impressionistische Problem nennen. Unter illusionistisch verstehen wir dem herkömmlichen Sprachgebrauch gemäß eine Darstellungsweise, die bestrebt ist, ein Vorgestelltes in möglichst täuschender Wiedergabe zu veranschaulichen. Es kommt nur darauf an, daß die Tendenz, auf die Illusion hinzuarbeiten, zutage tritt. Demgemäß gibt es verschiedene illusionistische Darstellungsarten. Eine davon ist die impressionistische, die sich ihrer besonderen Mittel bedient, um eine Illusion zu erzeugen.« Dieser Kern wird in dem einleitenden Kapitel von einer Menge lose zusammenhängender Aussagen über Wirkung und Mittel der impressionistischen Malerei umhüllt. Für Weisbach besteht das Wesentliche des impressionistischen Kunstwerks in der möglichsten Steigerung der illusionistischen Wirkung. Dies Ziel bestimmt auch die Besonderheit der künstlerisch-technischen Mittel. Die Wirkung wird erreicht, indem der Impressionist die Form »aus den momentanen malerischen und optischen Erscheinungsfaktoren heraus« deutet. Die Form erscheint als das Produkt einer Anzahl von Tonwerten, deren optische Verschmelzung zu einer Formvorstellung mehr oder weniger dem Auge des Beschauers überlassen bleibt. Aller Nachdruck wird auf die Bedeutung der Valeurs gelegt. »Aus diesen Valeurs baut gleichsam der Maler sein Werk auf, indem er sie mit unverschmolzenen Pinselstrichen auf dem Bilde anlegt.« Warum gerade die Valeurmalerei imstande ist, die

höchste illusionistische Wirkung zu erzielen, wird nicht weiter begründet. Wir haben diese Tatsache ebenso hinzunehmen wie die psychologische Tatsache, »daß die mit gegeneinander gestellten Farbenflecken arbeitende Valeurmalerei einen eigenartigen und tiefergreifenden ästhetischen Genuß gewährt.« Ebenso wird als Tatsache verzeichnet, daß der Pleinairismus eine Konsequenz des impressionistischen Prinzips ist, und »daß man gewissen Natureindrücken im höchsten Sinne nur mit einer impressionistischen Technik künstlerisch beikommen kann«. »Dazu gehören Bewegungseindrücke.«

Das einleitende Kapitel erhebt demnach keineswegs den Anspruch, die Probleme des Impressionismus theoretisch zu erschöpfen, sondern gibt Andeutungen, wie der Verfasser den Impressionismus ansieht. Auch der Illusionismus spielt in der historischen Untersuchung nicht die wichtige Rolle wie in der Einleitung, und Begriff wie Wort hätten fortbleiben können, ohne daß sich Wesentliches geändert hätte. Das überrascht den Leser auch nicht, da der Verfasser das Hauptgewicht eben auf die Malweise, die Zeichen der Valeurmalerei, die unverschmolzenen Pinselstriche, die Fleckenwirkung legt. Daß solche Auffassung des Impressionismus bei einer die ganze Geschichte der Malerei durchlaufenden Untersuchung leicht an Äußerlichkeiten haftet, liegt auf der Hand, ganz abgesehen von dem unhaltbaren, nebenher immer wieder auftauchenden Illusionismus und den unkünstlerischen Kriterien der Naturwahrheit und Annäherung der Malerei »an den realen Eindruck«.

Der Umstand, daß der Verfasser in dem einleitenden Kapitel zunächst von der Wortbedeutung des Impressionismus ausgeht, anstatt sich von den Kunstwerken leiten zu lassen, führt ihn gleich auf falsche Wege. Der Ausgangspunkt, um das Wesen des Impressionismus treffender zu kennzeichnen, wäre das Moment der Wirkungssteigerung gewesen, das sich bei Weisbach hinter der Steigerung des illusionistischen Eindrucks versteckt. Es handelt sich nicht um Illusionismus, sondern um Steigerung des unvermittelten Eindrucks, der keine Umwege braucht. Deutlich zeigt sich dies auch, wenn man sich an die Aussagen über die Malereien hält, die der Verfasser unabhängig von der theoretischen Formulierung bringt. Bei den Beschreibungen und Analysen weist das, was auch bei Weisbach als Wirkungscharakter der impressionistischen Malerei verzeichnet wird, stets in erster Linie auf das Lebhafte, das Packende, das Zwingende des Eindrucks. Erst auf Grund dieser Wirkungsintensität entsteht gleichsam durch Projektion des Eindrucks in die Realität beim Beschauer die Täuschung, als handle es sich um illusionistische Effekte und deren Steigerung. Wenn nun dies Vorurteil einer illusionistischen Absicht des impressionistischen Kunstwerks noch zu verstehen wäre bei Betrachtung solcher Stilperioden, in denen die Malerei offensichtlich starke Wirklichkeitswirkungen gebraucht, so wird es doch unverständlich, sobald wir etwa die letzten Ziele des Impressionismus beachten. Es leuchtet ein, daß die letzten Konsequenzen der impressionistischen Malerei die Stilabsicht am reinsten aussprechen werden. In der Tat haben denn auch andere Untersuchungen, die sich theoretisch mit dem Impressionismus beschäftigen, diesen natürlichen Weg genommen, indem sie vom Neoimpressionismus, Pointillismus ausgingen. Sowohl Richard Hamann (Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907), der die impressionistische Malerei innerhalb eines weitgespannten Kreises behandelt, wie der jüngste Beitrag von Broder Christiansen (Philosophie der Kunst, Hanau 1909) leiten ihre wichtigsten Sätze aus dem Pointillismus ab.

Diese beiden Untersuchungen, die in erster Linie für eine Wesenserkenntnis des Impressionismus in Betracht kommen, gehen doch auch wieder auseinander in der endgültigen Bestimmung der Erscheinung. Bleiben wir bei dem Moment einer

bestimmten Eindruckssteigerung, wie es auch bei Weisbach erkennbar ist, nur daß hier der illusionistische Charakter hineingedeutet wird, so finden wir dies Moment bei Christiansen in einer absolut gegenteiligen Deutung wieder: Das Ziel des impressionistischen Kunstwerks ist die möglichste Steigerung der Gegenstandsimpression. »Es handelt sich um die Methode, die eindrucksvollsten Elemente einer sinnlichen Erscheinung herauszuheben.« Aber »es handelt sich nicht um Impressionen im Sinne des Sensualismus, sondern um die sekundären Impressionen, um den unbildlichen Gegenstandseindruck, um sein Stimmungsdifferenzial«.

So fein das Wesen dieser Gegenstandsimpressionen von Christiansen gezeichnet wird, so fein der Versuch, ihre Eigenart im Aufbau des ästhetischen Objekts zu verwenden, so liegt doch die Verwendbarkeit, der Wert dieser »Stimmungsqualitäten«, »Stimmungsdifferenziale« hauptsächlich in ihrer Unbestimmtheit und ihrem vagen Charakter. Das spricht nicht für sie. Bei der Zielbestimmung des Impressionismus scheidet zudem Christiansen den Neoimpressionismus, trotzdem er »mit Recht sich als Vollendung des modernen Impressionismus empfindet«, als aktuelle Besonderheit aus und ebenso »alle Verführungen der sensualistischen Theorie«, aus dem Grunde, scheint mir, um die Wesensbestimmung des Impressionismus möglichst eng an seine Theorie von der Umwandlung der Sinneseindrücke zu »Stimmungsimpressionen« anschließen zu können.

Während bei Weisbach die Impression Wirklichkeitscharakter erhält, während sie bei Christiansen unbildlich und außersinnlich wird, bleibt bei Hamann der Eigenwert der Impression bestehen, »indem der reine Eindruck gilt, die unmittelbar sinnliche Wahrnehmung, dagegen zurücktritt die Verarbeitung der Eindrücke, das Erkennen, die denkende verknüpfende Funktion«. »Der Eindruck soll nur etwas sein, aber nichts bedeuten.« »Die Wirkung dessen zu steigern, was übrig bleibt, wenn man die intellektuellen Beziehungen ausschaltet, darin sieht der Impressionismus seine eigentümliche Schönheit.« Kurzum: das stimulierende Prinzip, die Intensivierung des gegenwärtigen, beziehungslosen sinnlichen Eindrucks tritt in der Hamannschen Darstellung am reinsten, ohne jede fremde Beimischung hervor, und hier erklären sich am ungezwungensten und in voller Einheitlichkeit die bekannten Charakteristiken des Impressionismus: die Formauflösung, die Bedeutung von Licht und Farbe, ihre Brechungen, der Reiz der Andeutung, die Ausnützung der Suggestivkraft alles Momentanen u. s. f.

Nun wäre das Problem gewesen: wie weit zeigt sich dieser im modernen Impressionismus erkannte Charakter in den Perioden der Malerei, in denen wir das Vorhandensein impressionistischer Tendenzen erkennen können. Welche Perioden gemeint sind, ergab sich schon aus den Skizzierungen bei Hamann. Bei Weisbach folgen aufeinander: Die Antike. Venedig. El Greco und Velasquez. Die Niederlande. Das 18. Jahrhundert. — Die rein kunstgeschichtlichen Fragen können an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. — Das Material ist mit großem Fleiß durchgegangen. Die vielen eingehenden Beobachtungen über die Malweise der verschiedenen Meister, die sorgfältigen Aufzeichnungen vor den Originalen werden besonders von den Kunsthistorikern dankbar empfangen werden. Aber hier macht sich nun die Einseitigkeit der Problemauffassung geltend, indem der Verfasser bei der Entwicklung der impressionistischen Malweise stehen bleibt. Unbegreiflicherweise fehlt schon eine entsprechende Betonung der »Auffassung« und der Gegenstandswahl, und schon deshalb läßt die Lösung der Aufgabe, die der Verfasser sich stellt, »das impressionistische Problem in seinen Wandlungen bei verschiedenen Völkern zu verfolgen«, manchen Wunsch unerfüllt. Gerade die Wandlungen, die Wendungen in scharfer Bestimmtheit hervortreten zu sehen, hätte man in erster

Linie gewünscht. Ob die verschiedenen impressionistischen Stile im zweiten Band — der noch aussteht — eine schärfere Charakterisierung — vielleicht in einem zusammenfassenden Kapitel — erfahren, bleibt abzuwarten. Erst dann wäre genauer zu erkennen, wie sich nun die einzelnen Impressionismen in der Geschichte der Malerei zueinander verhalten, welchen bestimmten Ablauf sie zeigen, welche Faktoren die Dominante bewahren, ob etwa nach der Theorie des Verfassers eine Steigerung der Illusionswirkung stattfindet usf. Solche Fragen werden vielfach nahegelegt, wenn man Bezeichnungen antrifft wie »anarchischen I.«, »*I. à tout prix*«, »I. nach verschiedenen Richtungen«, »extremer I.«. Bei solchen Gelegenheiten gibt sich zu erkennen, daß die Beschränkung auf die Malweise nicht ausreicht, um den besonderen impressionistischen Stilcharakter festzustellen. Doch sei eine eingehendere Besprechung dieser Erscheinungsformen des Impressionismus vorbehalten, bis der Schlußband des Weisbachschen Werks vorliegt.

Ebenso sei nur kurz auf die rein künstlerischen Probleme der Gestaltung, der Form im Impressionismus, verwiesen. Sie werden von Weisbach hie und da gestreift, aber von einem Buche, das in jeder Beziehung ein künstlerisches sein will — wie das Vorwort sagt — hätte man gern mehr darüber gehört, zumal die Behandlung dieser Fragen bisher ganz vernachlässigt ist. Weisbach verweilt bei ihnen am längsten in der Betrachtung der Werke des Velasquez — wohl angeregt durch Stevenson. Valesquez habe gezeigt, »wie sich impressionistische Freiheit mit kompositioneller Notwendigkeit verbinden läßt«. »Indem seine Malkunst mit optischen Farbenwerten operierte, nicht auf ein Zusammenziehen der Teile in der Fläche, sondern auf ein Einschalten in die Tiefendistanz berechnet war, nahm seine Art des Komponierens andere Formen an als die der früheren Italiener.« Hier hätte eine genauere Analyse klarstellen müssen, ob der Impressionismus überhaupt auf Gesetzmäßigkeit der Formenanordnung Wert legt, oder ob diese dem impressionistischen Prinzip widerspricht. Denn Gesetzmäßigkeit schafft ja Ordnung, setzt alles im Bilde zueinander in Beziehung, bringt Anfang und Ende. Das alles widersteht dem Impressionismus. So erscheint mir die gesetzmäßige Verknüpfung aller Formen in den Meninas — vor allem dadurch, daß alle dreidimensionalen Beziehungen zugleich in ihren zweidimensionalen Werten für die Bildform empfunden werden — so stark, daß dieser Eindruck den impressionistischen Charakter gänzlich verdrängt. Allein auch diese Fragen werden ihre volle Aktualität erst vor den Malereien erhalten, deren Untersuchung der zweite Band des Weisbachschen Werkes gewidmet ist.

Steglitz. Hans Jantzen.

Julius Kurth, Suzuki Harunobu. München und Leipzig, R. Piper & Co., 1910. gr. 4°. 123 S., 53 Abbildungen.

Schon bald nach der Eröffnung Japans ist der japanische Farbenholzschnitt den westlichen Völkern bekannt geworden, hat bei Künstlern und Kunstkennern Entzücken erregt und einen höchst befruchtenden Einfluß auf unsere Malerei und unser Kunstgewerbe ausgeübt. Inzwischen haben wir uns von den Japanern sagen lassen müssen, daß sie unsere Hochschätzung dieser Kunst der populären Schule *(ukioye-riu)* keineswegs teilen. Sie verwiesen uns dagegen auf ihre klassische Malerei. Wem es vergönnt war, ausgezeichnete Werke derselben zu sehen, muß zugeben, daß die Holzschnitte sich ihnen gegenüber fast so verhalten, wie etwa unsere Lithographie des vorigen Jahrhunderts zu unserer Tafelmalerei. Aber wie wir gewiß recht haben, wenn wir heutzutage Steinzeichnungen eines Menzel oder eines Daumier trotz ihres bescheidenen Auftretens zu den begehrenswerten Kunstwerken

rechnen, so glaube ich, daß es nicht lediglich der Modenarrheit oder Sammlerfexerei zuzuschreiben ist, wenn trotz des wegwerfenden Urteils der Japaner ihre Holzschnitte bei uns durchaus nicht die Sympathien der unabhängig ästhetisch Fühlenden verloren haben. Es ist schon oft beschrieben worden, wie sehr die japanischen Vereinfachungen in der Wiedergabe von Natureindrücken unseren eigenen Stilbestrebungen entgegengekommen sind, wie ihre materialgerechte Behandlung der Holzplatte, der Ersatz der Modellierung durch farbige Flächen unseren Graphikern neue Wege gewiesen hat, genug Gründe, um unser Urteil günstig zu beeinflussen! Mir will aber auch scheinen, daß gerade die Holzschnitte am besten geeignet sind, uns in das Verständnis der großen Kunst Japans einzuführen.

Schon in China, der Quelle japanischer Kunst und Lebensweisheit, waren seit den ältesten Zeiten die Schreib- und Malkunst eng miteinander verbunden. Beiden diente dasselbe Werkzeug, der Pinsel, beiden ist gemeinsam die größte Wertschätzung der schönen Linie. Wie keine Schriftart der Welt, bietet das chinesische Ideogramm dem Schreibkünstler Gelegenheit, seinem Liniengefühle einen sozusagen abstrakten Ausdruck zu geben. Japan erfand dazu seine wundervoll wellige, unendlich wandelbare Hiragana-Silbenschrift, die zusammen mit den wuchtigeren chinesischen Wortbildern dem Auge geradezu musikalische Eindrücke vermitteln kann. Dieser Rhythmenkultus der Schrift wurde auf die Malerei übertragen. Ihn, der uns nur in viel schwächerem Maße eigen ist, nachempfinden zu lernen, gibt es gar kein besseres Mittel, als das Studium der Holzschnitte. Zwar ist er auch in den weichsten Tuschgemälden immanent vorhanden, jedoch hier nur dem Eingeweihten deutlich fühlbar. Die schmalen energischen Umrisse des Holzschnittes enthüllen ihn aber rein und nackt, viel weniger fein, doch um so deutlicher. Das macht unseren gröberen Augen die Werke japanischer Graphik so wertvoll, sie wirken in dieser Hinsicht geradezu erziehend.

Der oberflächliche Betrachter solcher Kunstwerke wird zunächst nur von dem eminent feinen, in ihnen zutage tretenden Farbengefühle hingerissen. Denn dieses liegt unserem ästhetischen Begriffsvermögen am nächsten. Der Mangel europäisch-scharfer Charakterisierung stößt ihn anfangs ab, und nur allmählich beginnt er den reinen Wohllaut der Linie zu fühlen, der uns erst die ganze Schönheit östlicher Kunst offenbart. Niemand lehrt besser in ihr Wesen uns einzufühlen als Harunobu. Zartestes rhythmisches Empfinden und feinsten Farbensinn vereinigt kein Holzschnittmeister so wie er, und das ist seine Größe. Markiger sind die Primitiven, Hokusai zeichnet viel charakteristischer, Utamaros Farbenzauber ist vielleicht noch raffinierter. Keiner ist aber so harmonisch, rückhaltlos genießbar, beruhigend, wie Harunobu.

Daß nunmehr dieser liebenswerte Meister in Kurth einen Biographen gefunden hat, ist freudig zu begrüßen. Allerdings lag es in der Natur der Sache, daß einstweilen nur ein Versuch gemacht werden konnte, unser spärliches heutiges Wissen über Harunobu zusammenzufassen; für eine Monographie, die den historischen und ästhetischen Lebensinhalt eines solchen Künstlers ausschöpft, ist es noch zu früh. Das, was uns Kurth gibt, wirkt vielleicht gerade weil es noch kein abgeschlossenes Wissen ist, auf den Freund japanischer Kunst äußerst anregend: überall werden ihm die Lücken gezeigt, die ihm Gelegenheit zu eigenem Forschen geben, überall aber auch Wegweiser, die ihn durch ein Labyrinth zu leiten versprechen.

Auf verhältnismäßig sicherem Boden bewegen wir uns noch auf den ersten Seiten des Buches. Hier teilt Kurth uns in wenigen Worten das Wichtigste über die Vorgänger Harunobus, vor allem die Toriimeister mit, und über die Entwicklung des Holzschnittes vom einfachen Schwarzdrucke bis zur Anwendung von drei Farb-

platten. Dann geraten wir aber mitten in das Problematische hinein. Dieser Teil des Buches, für den Kenner höchst interessant, wird den Laien am wenigsten befriedigen. Wir erfahren zwar, daß Shiba Kokwan ohne Zweifel kurz nach Harunobus Tode dessen Blätter so nachgeahmt habe, daß seine Zeitgenossen die Fälschungen nicht erkannten. Wir selbst erkennen sie aber leider auch noch nicht sicher, denn des Fälschers eigene Angabe, daß er die »chinesischen Schneebambusbilder« und die durchsichtigen Kostüme als Erster gezeichnet habe, und zwar unter Harunobus Signet, ist noch keine Lösung des Problems, denn derartige Dinge kommen in fraglos von Harunobu illustrierten Büchern vor. Es müssen sich eben unter Shiba Kokwans Worten noch uns unbekannte Nebenbedeutungen verstecken, die die Begriffe schärfer definieren. Auch Kurths Antwort auf die Frage, warum ganze Folgen in Harunobus Art nur die Namen seiner Holzschneider tragen, die sonst fast nie auf seinen Werken vorkommen, kann das Richtige treffen. Aber wir sind überhaupt über den Grad der Selbständigkeit dieser Kunsthandwerker noch zu wenig unterrichtet, um in solchen Dingen mehr als Vermutungen aussprechen zu können. Das dritte Problem über das Verhältnis Harunobus zu seinem Freunde, Schüler und Nachahmer Koriusai wäre nur schärfer anzupacken, wenn ein einigermaßen vollständiger Überblick über die echten und zweifelhaften Werke beider möglich wäre. Bei der Zerstreutheit des Originalmateriales und dem Mangel an umfassenden Publikationen hat es damit noch gute Weile.

Sehr förderlich für weitere Untersuchungen ist, daß Kurth in Text und Abbildungen wichtige Anhaltspunkte für die künstlerische Entwicklung Harunobus gibt. Die beiden primitiven Schauspielerblätter von seiner Hand sprechen es deutlich aus, daß dieser damals schon höchst beliebte Darstellungsstoff ihm gar nicht lag. Die bis zur Karikatur gesteigerte Charakteristik ihrer Rollen war die Stärke der Schauspieler und das Moment, das ältere und spätere Künstler — ich nenne nur den Namen Sharaku! — sehr glücklich getroffen haben. Harunobu war aber ästhetisch zu zart veranlagt, um mit ihnen wetteifern zu können. Er gab das Schauspielerporträt bald auf und nannte die armen Mimen Plebejerpack, wobei man allerdings etwas an die »sauren Trauben« denkt. Wahrscheinlich liegt zwischen diesen Schauspielerporträts und den ersten Holzschnitten mit vielen Farbplatten eine Reihe von Jahren — der Dreifarbendruck soll 1755, die »Brokatbilder« 1765 aufgekommen sein —, in die wohl gewisse zwischen beiden liegende archaische Blätter einzuordnen wären. Kurth geht über diesen Zeitraum rasch hinweg, um mehr Raum und Abbildungen für die Blütezeit zu gewinnen, die nur fünf Jahre dauerte, denn schon 1770 starb der Meister. Inwieweit Kurths Versuche, aus technischen Gesichtspunkten und einigen sicheren Datierungen Anhaltspunkte für eine genetische Anordnung der Werke dieser Periode zu finden, zutreffende Resultate liefern, müssen weitere Untersuchungen lehren.

Die Abbildungen sind durchweg klar und geben einen Begriff von der Linienführung Harunobus. Welchen Wohllaut, ja Großartigkeit des Rhythmus er erreichen konnte, zeigt das erste Blatt des »Maneyemon«, Abbildung 16. Leider muß der Leser auf den Genuß der köstlichen Farben verzichten, denn das Titelbild gibt davon nur eine schwache Idee. Nicht ganz einverstanden bin ich damit, daß Kurth einige unsignierte Blätter wiedergab, deren Zuteilung an Harunobu durchaus nicht sicher ist, so Abbildung 30 und 34. Statt ihrer hätten die Reproduktionen aus Harunobus Schwarzbüchern, die ganz authentisch sind und seine Hand besonders rein zeigen, gern noch etwas reichlicher geboten werden können.

Doch nun genug der Krittelei und einmal Dank aus vollem Herzen für die Geschichte des Honiggeleeverkäufers Dohei! Merkwürdig! Da verfaßt ein »fliegen-

der Konditor« ein Reklameschriftchen, erzählt uns dabei von einem schönen Teehausmädchen, das berühmte Reisklöße zu verfertigen versteht, sein ganzes Machwerk war ursprünglich wohl keine fünf Pfennige wert, das Ding gerät zufällig nach über hundert Jahren einem deutschen Gelehrten in die Hände, und auf einmal kommt Leben in die alten Holzschnitte! Wir sehen Harunobu selbst, und seine Geliebte und die anderen Schönen, denen er Herz und Pinsel weihte, und das ganze heitere Libelleneiland der glücklichen etwas frivolen Tokugawa-Zeit lebendig werden. Sicher war der lustige Dohei ein armer Schlucker und kein großer Dichter, aber sein gutgemeintes und gewiß zweckentsprechendes Werkchen lehrt uns mehr als das Genji monogatari der großen Murasaki Shikibu und andere Wälzer. Welche Grazie in diesen harmlosen Versen, welch' lustiger Humor, welch' gut geschaute Vergleiche! Wir fühlen uns im unmittelbaren Verkehr mit dem liebenswürdigsten Volke, für das die Holzschnittkunst bestimmt war, dem der hochmütige würdevolle Samurai nur ein Nasenrümpfen widmete, und um dessen tiefgründige Kultur wir stolzen Europäer Japan wohl beneiden können!

Das macht ja das Studium der japanischen Kunst und gerade der volkstümlichen Zweige derselben für uns so interessant, daß sie stets aufs engste mit allen übrigen Äußerungen der Volksseele verknüpft ist, mit der Sprache, der Schrift, der Kleidung, der Häuslichkeit. Wenn irgendwo von »Bodenständigkeit« geredet werden kann, so ist es hier der Fall, ein Zeichen feinster Augenkultur der Nation, die sich vielleicht nur bei den Griechen ähnlich ausgebildet gefunden hat. So sind es denn auch durchaus keine Allotria, wenn Kurth in seinen Büchern versucht, Anekdotisches über die von ihm behandelten Künstler herbeizuschaffen. Gerade solches Material gestattet uns oft, die Persönlichkeit des Schaffenden fester in seine Umgebung zu verankern, die inneren Bedingungen seines Schaffens besser zu erkennen, als es mit lediglich stilistischen Untersuchungen und Einordnungen in Schulzusammenhänge möglich ist.

Bremen-Horn. Hermann Smidt.

Julius Kurth, Sharaku. München, R. Piper & Co., Verlag, 1910. Lex. 8°. 123 S. 53 Abbildungen.

Kein japanischer Holzschnittmeister hat sich so verschiedene Beurteilung gefallen lassen müssen, wie Sharaku. Von englischen Fachschriftstellern kaum beachtet, wird er in Frankreich und Deutschland aufs höchste geschätzt, ja vielfach als der größte seiner Kunstgenossen angesehen. Auch in seinem Vaterlande scheint er auf der Höhe seines Wirkens ebenso leidenschaftliche Gegnerschaft wie große Bewunderung gefunden zu haben. Aus alledem geht das zum wenigsten hervor, daß wir es hier mit einer sehr interessanten Künstlerpersönlichkeit zu tun haben, und man durfte gespannt sein zu erfahren, was ein Kenner wie Kurth über ihn zu sagen hat.

Kurth hat diese Erwartungen nicht getäuscht. Sein neues Buch bietet viele und tiefe Anregungen. Dank dem im Verhältnisse zu den erhaltenen Sharakuwerken ganz enormen Anschauungsmateriale (etwa siebzig von Sharakus Holzschnitten und Zeichnungen sind sehr gut reproduziert) können diese Anregungen auch über die Kreise der Japanliebhaber hinaus wirken.

Wer das Leben eines japanischen Künstlers ergründen will, bedarf dazu geradezu einer Detektivanlage. Für die Kenntnis der Geschichte des Farbenholzschnittes sind die japanischen Quellen nicht nur wenig ergiebig, sondern auch an Exaktheit durchaus nicht den Anforderungen europäischer Historiographie entsprechend. Das beste muß aus den Kunstwerken selbst herausgelesen, mit Hilfe anscheinend ganz neben-

sächlicher Indizien fixiert werden. Die dazu nötige Entdeckerphantasie steht Kurth in hohem Maße zu Gebote und bewährt sich meist glänzend. Daß bei solcher Art des Arbeitens mancher recht gewagte Schluß mit unterläuft, kann nicht ausbleiben. Doch wenn, wie es von Kurth stets geschieht, sämtliche Glieder des Syllogismus vorgelegt werden, so ist auch ein unsicheres Resultat von Nutzen, weil es zu weiteren Forschungen anregt.

Kurth kann uns weder Geburts- noch Todesjahr Sharakus angeben, doch stellt er eine Chronologie seiner Arbeiten auf, die große innere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Danach sind seine ersten Blätter um 1787 erschienen, die nur mit »Sharaku« gezeichnet sind. Ebenso signiert sind zwölf »Hosoye«-(Schmalbilder-) Serien, die in die nächsten Jahre fallen und sich zu einer Entwicklungsreihe gruppieren lassen. Den Schluß dieser Reihe bilden die ersten Versuche großer Porträtköpfe auf Gelbgrund und das 1790 datierte Bildnis des Ringerknaben Daidoyama Bungoro.

Mit den im selben Jahre erscheinenden ersten Bildern auf Glimmergrund nimmt der Künstler das Signet »Toshusai Sharaku« an, das er bis zu seinem Sturze beibehält.

Um 1793 bis 1794 entstand die berühmte und weitbekannte Folge von vierundzwanzig Porträtköpfen auf dunklem Glimmergrunde, die nach Kurth höchst wahrscheinlich die Schauspieler in einer dramatischen Geschichte der siebenundvierzig Ronin (Chūshingura) darstellt, im reifsten Stile des Künstlers. Frühestens 1795 setzt Kurth dann die seltene Folge von je zwei Brustbildern auf opaksilbernem Glimmergrunde an, die letzten vom Künstler mit seinem Namen gezeichneten Blätter.

Eine Vermutung Barbouteaus durch scharfsinnige Gründe nahezu zur Gewißheit erhebend teilt schließlich Kurth dem Sharaku die wenigen bekannten »Kabukidō« oder »Kabukidō Yenkyō« gezeichneten Blätter von eigener Schönheit zu, die sozusagen sein Schwanengesang sind.

Sharakus sämtliche Arbeiten, mit Ausnahme des Bildnisses des Ringerknaben, stellen Schauspieler dar. Die Folgen bis 1790 weichen im Äußeren nicht wesentlich von den bekannten Schmalbildern Shunshos und seiner Schüler ab. Es gehört schon ein geübteres Auge dazu, um die größere Genialität Sharakus voll zu würdigen. Doch nun nimmt allmählich die »Schärfe« (im engeren Sinne des Wortes) der Charakterisierung zu. Man glaubt mit Kurth zu bemerken, daß der Künstler, der als früherer No-Tänzer weit über dem verachteten gewöhnlichen Schauspieler stand, seinen Modellen mit wachsender Ironie gegenübertritt, sie mehr und mehr bewußt karikiert. Der großen Chūshinguraserie gibt dies eine ganz besonders reizvolle Note, wie sie denn auch in ihrer wundervollen Färbung und rücksichtslos frei, aber wirksam behandelten Form das eminente Künstlertum unseres Malers ins hellste Licht stellt. Um diese Serie und besonders um die folgende (die ich übrigens nicht so ausgesprochen »teuflisch« finde, wie unser Autor) scheint nun ein heftiger Kampf zwischen denen, welche die sich vor ihren Augen entwickelnden Künstlerqualitäten zu bewundern imstande waren, und den durch die Karikierung gekränkten Schauspielern samt ihrem Anhange ausgebrochen zu sein, bei dem die letzteren äußerlich wenigstens Sieger blieben. Sharaku ist wohl aus den bevorzugten Plätzen der Schauspielhäuser vertrieben worden und hat dann wahrscheinlich »vom Olymp herab« nahezu aus der Vogelperspektive um sich zu rehabilitieren jene seltsam schwermütigen Bildnisse gezeichnet, die den Namen Kabukidō Yenkyō tragen. Bald darauf, etwa um 1797, hat er dann den Pinsel für immer niedergelegt. Wann er gestorben ist, weiß man nicht.

Ist es schon ein großes Verdienst, mittels eines scharfsinnigen Indizienbeweises

aus dem Chaos der einzelnen Schöpfungen eines hochbegnadeten Künstlers ein psychologisch aufgebautes organisches Gebilde zu gestalten, so dürfen wir es dem Verfasser als ein fast noch größeres anrechnen, daß er durch seine Forschung weite Gebiete jenseits der Tätigkeit seines Helden befruchtet hat. Er hat uns die wertvollsten Hilfsmittel an die Hand gegeben, unsere Kenntnisse über eine Seite der chinesisch-japanischen Kunst zu vertiefen, die bisher noch wenig durchforscht ist. Unter den Freunden ostasiatischer Kunst finden wir die Ansicht noch weit verbreitet, daß sie zwar in Hinsicht auf Farbenfeinfühligkeit und Raumbenutzung vorbildlich sei, die Darstellungen des Charakters und der Mimik des Menschen aber vernachlässigt habe. Entschuldigend wird gelegentlich angeführt, daß ihr Sittenkodex den östlichen Völkern verbiete, ihre Gemütsbewegungen im Antlitze sich spiegeln zu lassen. Solche Anschauungen bewegen sich durchaus auf falscher Fährte. Entstanden sind sie zunächst aus unserer eigenen Unzulänglichkeit. Diese begnügt sich, die allgemeinen Rassecharaktere zu konstatieren, die für uns die feineren Nuancen des Ausdruckes übertönen. Ferner führte uns unsere ganz beschränkte Kenntnis der fremdartigen Kunst in die Irre. Genauer kannten wir nur die vielfach ja recht handwerksmäßige Holzschnittkunst des 18. und 19. Jahrhunderts. Von der über ein Jahrtausend alten Kunstentwicklung vor dieser Periode hatten nur wenige Kenntnis. Erst die mustergültigen Veröffentlichungen der Zeitschrift Kokkwa und der Gesellschaft Shimbi Shoin haben uns dieses ungeheuere Feld zugänglich gemacht, und nun sehen wir zu unserem Staunen, daß die chinesisch-japanische Kunst weit früher und intensiver mit der Darstellung des Gemütslebens einsetzt, als die europäische des Mittelalters.

Schon *a priori* hätte man diese Tatsache vermuten können. Die Ostasiaten sind nie Modellmaler gewesen. Sie bemühten sich stets, durch unaufhörliche Beobachtung die Formen und ihre Bewegungen so fest in ihr Gehirn einzuprägen, daß der Pinsel sie mit absoluter Sicherheit umschreiben konnte. Was ihnen so bei Tieren und Pflanzen gelang, mußte ihnen auch beim Antlitz des Menschen und bei den Gliedern, die den Gemütsausdruck vervollständigen, möglich sein. So brachten sie schon zu einer Zeit das Bild bewegter Mimik heraus, als sich die europäische Kunst noch bestenfalls auf die Darstellung des stabilen Charakters beschränkte. Wer das wundervolle Werk aus Tajimas Offizin: »*Masterpieces selected from the fine arts of the far East*« zur Hand hat, wird hierfür in jedem Bande reichliche Belege finden. In den frühesten Zeiten sind es Gautama Buddha und seine Schüler, die dem Künstler das Problem liefern, die Typen glühend-heißen religiösen Grübelns oder der anscheinenden Grabesruhe tiefster Kontemplation darzustellen. Die ungemein markigen Bilder zweier Arhats (Heiliger) mit gedankendurchfurchten Mienen von Chanyeuh Ta-Shih (Bd. VIII, 12, 13) stammen aus dem Anfange des 10. Jahrhunderts, ein japanischer Künstler aus der Schule Kōbō Daishis hat vielleicht noch etwas früher mit zarterem Pinsel das Bildnis eines eifrig lehrenden Priesters Gonzō Daitoku (Bd. I, 20) in höchster Lebendigkeit hingeworfen. Ähnliche Beispiele von Darstellungen der Gemütsbewegungen ohne jeden Rest der Unzulänglichkeit ließen sich zu Dutzenden aus den nächsten Jahrhunderten aufzählen. Übertroffen ist diese Bewältigung der Mimik in Europa nie, erreicht wohl erst um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Schon früher gelang es natürlich auch bei uns, einen Charakter glaubhaft darzustellen, die romanische Skulptur bietet dafür bekannte Belege. Das war ja auch mittels geduldiger Modelle tunlich. Aber die Fähigkeit, den feineren flüchtigeren Bewegungen des Antlitzes nachzugehen, erwarb Dürer erst in reiferen Jahren (noch in der Apokalypse finden wir auffallend tote Darstellungen, z. B. das »Martyrium des Johannes«), die Italiener wohl noch später.

Auf profanem Gebiete erreichte die malerische Schilderung gemütsbewegter Vorgänge in Japan eine hohe Blüte im 12. Jahrhundert. Toba Sojo, Mitsunaga und andere bemalten lange Bildrollen mit kecken Karikaturen und verblüffend lebendiger Erzählung historischer Vorgänge. Das jauchzende Erstaunen einer Volksmenge über eine Wundererscheinung, die Angst des geschlagenen Heeres, die Wut der Kämpfer ist nie besser geschildert worden. Wir können das auch jetzt noch lange nicht so gut.

Ich kann hier das ganze Thema, dessen ausführliche, universellere Bearbeitung höchst lohnend wäre, nur andeuten, überschlage rasch ein halbes Jahrtausend und kehre zu den Holzschnitten der Ukioye-riu, der populären Schule, zurück. Diese bieten uns in ihren Schauspielerbildern ein ungeheures Material für das Studium der malerischen Darstellung der Charaktere und der Gemütsbewegungen. Gehörte auch der profane Mime so ziemlich zu den unehrlichen Leuten und wurde das Schauspiel auch von den Samurais durchaus gemieden, so interessierte alles, was mit der Bühne zusammenhing, die Bürger der größeren Städte doch aufs lebhafteste. Das Innere der Theater, Szenen beliebter Dramen, die einzelnen Schauspieler werden immer wieder im Bilde vorgeführt. Sie mögen wohl ein gutes Drittel aller Holzschnittdarstellungen ausmachen. Um nun diesen großen Stoff zur Erkenntnis japanischer Porträtkunst auszunutzen, hat uns Kurth Mittel von größtem Werte an die Hand gegeben. Seine Studien über die Schauspielersippen von Yedo lehrten ihn die Bedeutung der Wappen zur Identifizierung der einzelnen Darsteller kennen. Nicht nur die Sippe wird durch das »Mon« angezeigt, ihr einzelnes Mitglied macht sich meist durch kleine Varianten desselben kenntlich, so daß wir in vielen Fällen ausmachen können, welcher Danjuro, welcher Segawa im Bilde gemeint ist. So nur wird es uns möglich, individuelle Gesichtszüge uns einzuprägen und festzustellen, inwieweit es dem Künstler gelungen ist, das Wesentliche derselben wiederzugeben. Und hierbei bekommen wir eine große Achtung vor der japanischen Charakterisierungskunst. Sharaku wenigstens begnügt sich keineswegs mit der äußerlichen Ähnlichkeit, er dringt tief in das Wesen der Individualität.

Es ist ein hoher Genuß, daraufhin das reiche Abbildungsmaterial der Kurthschen Monographie durchzusehen, etwa den »Intriganten« Ōtani Kiji oder die einzelnen Mitglieder der Segawa- und Nakayamasippen mit ihren perversen »Damenkomiker«-Visagen in ihren verschiedenen Rollen zu verfolgen. Ganz besonders glücklich ist ein weiterer Fund Kurths: Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit weist er nach, daß die hochberühmte köstliche Serie der Köpfe auf dunklem Glimmergrunde sich auf das Chūshingura-Drama bezieht, wohl das bedeutendste und auch uns noch ergreifende nationale Trauerspiel der Japaner, das uns zudem durch englische (Dickins) und deutsche (Junker v. Langegg) Übersetzungen (die beide leider im Buchhandel schon sehr selten geworden sind) zugänglich ist. Hier können wir nun feststellen, daß die Charakterisierung der Hauptrollen eine meisterhafte und zwingende ist, wenn wir auch in bezug auf Nebenrollen nicht immer mit Kurths Bestimmungen uns befreunden können.

Wer so mit den von Kurth gebotenen Hilfsmitteln größere Holzschnittsammlungen durchforscht, wird mit uns darin übereinstimmen, daß das Gerede von der Ohnmacht japanischer Bildniskunst absurd ist, und außerdem wahrnehmen, daß sich der eigene Blick Schritt für Schritt verfeinert und das Individuelle unter dem Rassentypus entdecken lernt.

Aufs neue gewinnen wir die Überzeugung, daß die neuerdings vielgeschmähten Holzschnitte uns die wesentlichsten Dienste nicht nur zur Vermehrung unserer kulturgeschichtlichen Kenntnisse, sondern auch für die Einfühlung in die große ost-

asiatische Kunst leisten. Das erreicht zu haben wird dem begeisterten Erforscher der Ukioye-riu Kurth der beste Lohn für seine mühevollen Studien sein.

Bremen-Horn.

Hermann Smidt.

Artur Rößler, Rudolf von Alt. 88 S. Text und 172 S. Abbildungen. Verlag Karl Gräser & Cie., Wien.

Das Werk ist vor allem, nach Ausdehnung und Wert, ein Bilderbuch. Da wird es denn gestattet sein, auf diese Seite zunächst einzugehen. Die Reproduktionen sind vorzüglich, durchschnittlich etwas über Handgröße und einem festen gelben Papier von weicher Oberfläche aufgedruckt. Und was da abgebildet ist, davor gehen einem die Augen auf und der Mund über. Alt ist am bekanntesten als Aquarellist. Das Buch enthält aber auch Graphik, und für alles zusammen gilt das meiste vom folgenden. Das Aquarell arbeitet mit feinem Pinsel und in mäßigem Format, daher pflegt es in die Einzelform mehr einzugehen als irgend eine andere Technik der Malerei. Aus diesem Grunde, und meist nur aus diesem, »gefallen« solche Sachen dem großen Publikum, das sie gewißlich nicht versteht; so wenig wie es Menzel, den von ihm so viel »bewunderten«, etwa in seinen Handzeichnungen jemals wird verstehen lernen; gerade dieser Berühmteste gehört nach seinen künstlerischen Seiten sicherlich zu den schwerst Verständlichen! Und vielleicht hat die Menge an solchen Dingen überhaupt gar kein wirklich ästhetisches Vergnügen und findet selbst in einem noch viel allgemeineren Sinn kaum einen rechten Geschmack, ein herzliches Gefallen daran. Denn man glaube doch nicht, daß alles, wozu der durchschnittliche Mensch »hübsch« oder »häßlich« sagt, ihm wirklich irgend eine Emotion bereiten müsse. Oft bildet er sich wohl ein, etwas an jenen Sachen zu finden, weil er — irgendwann einmal — gedrängt wurde, überhaupt irgend ein Urteil darüber abzugeben, und dann nachsprach, was, wie ihm schien, möglicherweise der und jener andere dazu sagen würde. Auch das ist ja nicht wahr, daß der Durchschnittsmensch bei allem, was er an Kleidung trägt, auf die Gefälligkeit müsse geachtet haben; es erscheint vielmehr undenkbar, daß alle die Krawatten, die man sieht, irgend einem Menschen wirklich — ästhetisch oder nicht — gefallen können. Die meisten Leute merken doch auch kaum, was sie um sich haben, im Zimmer, vor den Fenstern usw.

Aber abgesehen davon: Alt kann sicherlich noch zu einer allgemeineren Schätzung kommen, als in der er heute steht. Es gibt eine Entwicklungsstufe der künstlerischen Bildung, die für ihn und seine Art kein Organ hat, und an einem solchen Punkte stehn gerade heute noch die meisten derer, die einiges von Kunst gehört haben, aber noch heute einseitig auf Breitmalen und »flotten Vortrag« schwören und denen Franz Hals oder der mittlere Leibl als die Gipfel vorschweben. Ihnen kribbelt es nur ungemütlich in den Augen, wenn sie derart ausgeführte Bildchen sehn wie hier, weil sie bloß darüber hinhuschen, wie sie es gewohnt sind und bei Werken jener Art auch machen dürfen; hier aber muß eben das Auge nicht nur drüber hinfahren, sondern viel langsamer wandern und weiden, immer wieder hier und da gleichsam ein Körnchen aufpicken. Hier treten die Augenmuskeln in anderer Weise in Tätigkeit als etwa vor Bildern des großen Sorolla y Bastida. Ganz entsprechend sind die Altschen Bildchen ja auch nicht »aus dem Handgelenk« gemacht, noch weniger aus dem Schultergelenk, d. h. entfernt nicht so, daß schließlich mal der ganze Oberkörper mitmalt, was alles ja durchaus vorkommt; diese Sachen hier sind nicht mit dem Arm und auch nicht so sehr mit der ganzen Hand gemalt, als mit den Fingerspitzen; die tupften und tippten, aber

schon der Daumen war sozusagen kaum beteiligt. Es gibt Handschriften, die mit dem Daumen geschrieben scheinen, und so gibt es auch Pinselführungen von der Art, doch hier ist das nicht der Eindruck. Aber weiter: beides, die Augen- und die Handtätigkeit, hängt je nachdem mit verschiedenen Temperamenten zusammen und bedingt eine andere Disposition im Aufnehmenden so gut wie im Malenden. Und viele vergessen eben heute, daß manchen von ihnen beim Aufnehmen das Breite, Flotte gar nicht von Natur liegt und vielen Künstlern gleichfalls nicht, daß es also oft zur Lüge führen muß, wenn es allein herrschen soll. Jeder Mensch hat doch auch eine andere Handschrift, dieser eine kleine, zierliche, jener andere schreibt lapidar. Die Menschen haben eben nicht dieselben Hände, Handgelenke, Arme, Körper. Wenn also alles heute nur breit malen sollte, so stünde das auf derselben Höhe wie die »Kaufmannshandschrift«, die auf den Handelsschulen erlernt werden kann. Also nimmermehr! Die Malweise, die Pinselführung entstammen Gebärden, sind Ausdruckszeichen von inneren Vorgängen; diese letzteren sind aber ebenfalls nicht bei allen Leuten gleich. Was bei Max Liebermann natürlich ist, wäre für Karl Walser gerade nicht natürlich.

So gehört heute ein wenig Vernunft dazu und dann auch ein geschulteres Auge, als die bloßen Sezessionsmitläufer im Publikum besitzen können, um von Alts Schöpfungen — es sind Schöpfungen — viel zu haben[1]). Wir sind heut im Begriff, im Kunstgewerbe einen gewissen Grad von Einfachheit, von Nüchternheit wieder zu überwinden, bei dem vor lauter Verkneifungskunst manchmal wirklich »nichts dran« war; wir erkennen gerechter als vordem z. B. die außerordentliche Höhe der heutigen englischen, meistens in früheren, auch gotischen, Stilen sich bewegenden Möbelkunst; wir schätzen an unseren textilen Stoffen, durch die Malerei zum Farbenorchester und zum Farbengeflimmer erzogen, kompliziertere Muster bis zu ganz unentwirrbaren orientalischen, wozu uns zuletzt die Ausstellung mohammedanischer Kunst in München in diesem Jahre wieder auf den Weg brachte; wir sehen wieder ein, daß es auch heute noch gute Sachen im Stil der sogenannten deutschen Renaissance geben kann, die vor 10 Jahren für uns alle eigentlich eine Art »rotes Tuch« war. Wir merken eben wieder, daß auch von diesen reicheren Dingen das Auge, auf das es ja doch zunächst ankommt, keineswegs abgestoßen, ermüdet, verwirrt zu werden braucht, sondern daß es auch da, all den Linien gegenüber, die Ruhe in seinen Bewegungen bewahren kann und gegenüber den Farben die Freude am immer frischen Aufnehmen nicht einzubüßen braucht. Wenn nur irgend eine Einheitlichkeit, Ordnung, Zielbewußtheit — und das alles heißt eben Ruhe — in dem Werke vorhanden ist! Das weckt dann die Phantasie noch ganz anders und ist einer weiteren Seite unserer Natur, dem Gemütsleben mit seiner dunklen Fülle, verwandter als das Einfache. Und wir meinen vielleicht auch, daß es von weniger »engem« Bewußtsein zeuge, von einem trainierten, entwickelteren, elastischeren, wenn jemand auch einer größeren Mannigfaltigkeit gegenüber immer noch Klarheit und Sammlung bewahre, und daß es eine erheblichere Leistung des Künstlers bedeute, so viele Elemente zu seinen Zwecken zu bändigen, zu beherrschen, also zu »formen«, als nur einige wenige. (Ganz wenige, drei bis vier gehaltvolle Formenzüge zu finden und vollendet zusammenzufügen, das ist freilich wieder etwas anderes, das ist ebenfalls eine höchste Aufgabe, die vornehmlich die

---

[1]) Ich gestehe, daß mir hier eine einzigartige Gelegenheit geboten scheint, ihn — freilich ohne die Farben — kennen zu lernen. Der Preis des Buches, 10 Mark, ist dafür außerordentlich billig und beträgt für jedes Bild kaum so viel wie für eine ganz gewöhnliche Ansichtskarte.



oft ganz einfache Kunst der Griechen und der Japaner so häufig spielend löste und die dann zu unbegreiflichen Wunderdingen führte, da der Effekt in so gar keinem Verhältnis zu den paar Elementen und ihrer Kombination zu stehen scheint und es auf jede kleinste Einzelheit außerordentlich ankommt, weil dort nichts übersehen oder kompensiert werden kann.) Es ist ja bloß die gleichsam logisch simpelste Lösung, und es ist naiv, die Einheitlichkeit bloß in der Einfachheit zu suchen und zu finden. Die Reichhaltigkeit der Hochgotik z. B. verwirrt noch nicht (das tut erst die Spätgotik).

Und so gibt Alt vieles, aber eben nicht zu viel, d. h. es wird für uns nicht ermüdend, er gibt es nicht überladend noch überspannend. So ist der Eindruck; wie der zustande kommt, das zu sagen ist schon schwerer und bleibt manchmal überhaupt unlösbar. Meist aber ist es wohl dieses: die Vielheit da hat nichts Zufälliges; daß es gerade so viel ist, scheint selbstverständlich, es sieht nicht aus, als könnte man was wegnehmen, ohne die Wirkung erheblich zu beeinträchtigen, noch auch irgend etwas dazu tun. Oder anders gewendet: es ist alles präzis und klar und doch nicht langweilig; eine minutiöse Kleinarbeit, und zeigt doch alles noch groß, immer das betreffende Stück Natur im ganzen gesehen, und die Behandlung im einzelnen ebenfalls meist noch groß, jedenfalls aber frei behandelt. (Es sind eben auch viele Dinge meist dargestellt, nicht nur viel Einzelheiten an ihnen gesehen, der Ausschnitt ist weit genommen, diese Art von Fernsicht war unserer Generation bis vor kurzem gerade nicht mehr so vertraut wie früheren Jahrzehnten.)

Alts Strich also ist niemals unfrei. Es wäre ja Unsinn zu meinen, daß kleine Striche nicht ebenfalls flott und frisch sein könnten. Manchem sind gerade sie und sie allein, wie schon gesagt, natürlich; und die Natur solcher Menschen braucht ihrerseits nun nicht etwa ärmlich zu sein. Manches Auge sieht auch schärfer, ein anderes undeutlicher, mancher Geist besitzt die Andacht zum Kleinen, ohne darum pedantisch zu werden. Goethe mit seinem Sinn für die Welt im »Stengelglas«, den Schiller so verspottete, war weder kleinlich noch eng oder trocken. (Und es gibt in großen Formen gleichfalls Gefahren, etwa der Leere, der z. B. Schiller stellenweise nicht entging, und wovon die Geschichte der bildenden Kunst genügend Beispiele aufweist.) So sehe man nun hier nur die wilden Felsblöcke von Amalfi (S. 14), wie das bei aller eingehenden Detailbehandlung sprudelnd gegeben ist. — Nie auch käme bei Alt der Betrachter etwa vom Strich nicht los; diesen Mangel kann es ja in jedem Materiale geben, nicht bloß in Öl, wo man gelegentlich sagt, daß man (geistig) am Material kleben bleibt. Bei Alt ist im Gegenteil eine besonders hohe Durchgeistigung und Poesie des Striches charakteristisch: immer scheint etwas zu blühen in seinen Bildern, auch wo gar keine Blumen gemeint sind; ja selbst breit hingewischte Kohle scheint weniger wie Kohle, sondern immer noch — blühend! Alles Kleinwerk bei ihm hat etwas von dieser lebendigsten und frohesten Wirkung: Fialen auf Türmen und all derlei Zeug, das er so liebt, nehmen sich nie etwa wie starres, totes Korallengezweige oder gleich kalten Kristallen aus, sondern wärmer, weicher, aber auch nicht wie knorrige Auswüchse, Runzeln oder sonstige verdrießliche Oberflächenverbildungen. Man sehe Visegrád an der Donau, auf S. 56, da wirken wie Blüten der Dampf von Lokomotiven, pflügende Gespanne in der Landschaft, Kirchtürme, Dampfschiffe und Erdwellen! Schaumig frisch diese letzteren, und so noch manchmal manches bei ihm, in etwas breiter behandelten Blättern. — Und bisweilen wird er so breit wie z. B. beim »Maler Wipplinger« (S. 31) oder gar etwas später in dem wunderbaren, in seiner gleichsam genieteten Struktur von keinem Modernen zu übertreffenden Bilde des Korneuburger Rathausturmes auf S. 33. Und man vergleiche Blatt 44 und 45 oder

52 mit 53: Das ist von demselben Mann! Ganz heraus fällt dann wieder die erstaunliche, nur getupfte und fast Liebermännisch lichte Schönbrunner Allee (S. 82). Und so gibt es eine ganze Skala von Abstufungen bei ihm.

Auch in den Graden der Licht- und Schattenbehandlung. Deutlichst setzt er sehr oft Akzente mit Hilfe von Hell und Dunkel, namentlich mit Dunkel. Häufig werden seine Sachen dadurch so interessant; man betrachte etwa S. 29, wie raffiniert da zwei schmale und niedrige Höhenzüge, hinterm See und vor höheren Bergen, dunkel gegeben sind und zwischen ihnen in lauter Hell ein kleines tiefdunkles Segel. Oder er gibt z. B. ein paar hervorstechende Türme und ein Kirchdach in einer sonnigen Stadtansicht dunkel (S. 1). Und mit entzückender Klarheit, man möchte sagen sonntäglich, stehen Figuren auf manchen Skizzen dunkel vor einem ganz hellen neutralen Hintergrund (Beispiel S. 17). Aber bei ihm wird nichts zur Manier, auch diese Effekte nicht: nach solchen Bildern und etwa anderen mit feinster Strichelung findet man dann wieder breitere Lichtschwaden und Schattenflecke und eine in linearer wie toniger Hinsicht summarische Behandlung ganzer Stadtviertel (vgl. die drei Beispiele auf S. 1 und 4) oder ganz tonige Landschaften, die wie in feuchter Luft stehen (z. B. die auf S. 18) und manche ganz hellen, also fast ohne Stärkeunterschiede. Mit all diesen Mitteln weiß er die feinsten atmosphärischen Stimmungen zu differenzieren und überhaupt mancherlei zu charakterisieren. Die Tonstimmung des Titusbogens z. B. (S. 19) ist ernst, fast düster, also nicht bloß Italien, sondern auch Rom und Roms Vergangenheit.

Nicht selten liegt sodann viel Reiz in der Komposition, vielleicht der diagonalen Anordnung, wie z. B. im Bilde der Piazza von Venedig stufenweise Konturen in der Diagonale abfallen und überall im Bilde diagonale Richtungen herausgefunden sind (S. 13); oder er gibt sonst pikante Aufnahmen, wie beim Jupitertempel in Spalato mit dem nach vorn stoßenden Architrav (S. 28); oder er macht »Dalmatiner«, das eine Mal fast nur ethnographisch interessierend, ein ander Mal aber fast monumental in den Silhouetten und ihrer Einstellung ins Bildfeld (S. 34 und 35).

Bei der Komposition fällt uns Heutigen ferner auf (wie in jeder Beziehung übrigens), daß er eigentlich kaum je Bewegung in dem Sinne gibt, wie etwa Liebermann oder Slevogt, die es bei uns in der Darstellung alles Bewegten am weitesten gebracht haben. Auf S. 57, beim Hauptplatz von Linz, da allenfalls ist die Erd- und Häuserlinie rechts derart, daß wir sie in diesem Sinne »bewegt« nennen können, und dort wimmeln auch die Menschen impressionistisch; es ist aber selten; und fast nie bringt er etwas Flimmerndes oder gar Wirres hinein. Es gibt ja eine Kunstweise, die will flimmern und rauschen, will das Auge nicht zur Ruhe kommen lassen, will es zu keiner Einzelbetrachtung anziehen, will vielmehr den Sinn benebeln und die Augen schier verschwimmen lassen; so ist es in manchen modernen Bildern oder bei der Dekorationsweise der Spätgotik mit ihren flirrenden Fassaden; die nur einen schwebenden Gesamteindruck geben wollen, also zwar immer noch eine Einheit gleichfalls anstreben, aber eine Einheit, die noch nicht Ruhe ist, eine auf negative Weise erreichte Einheit, indem sich nämlich das Auge eigentlich nur überall an Einzelpunkten abgestoßen fühlt, nicht eindringen kann und nicht verfolgen mag. Das alles liegt dann also an der Überfülle von Details, aber nicht allein daran, sondern auch an ihrem »bewegten«, unklaren, verschlungenen Charakter, der die Linien nicht klar oder gar nebeneinander ausziehen, sondern untertauchen läßt, kurz verwirrt. In seinem Buche »Renaissance und Barock« konstatiert Wölfflin ähnliche, er sagt berauschende und betäubende, Wirkungsabsichten für eine jede Barockkunst der verschiedensten Zeiten, und uns allen ist Entsprechendes noch länger geläufig vom Gegensatz der Romantik zu einer mehr

klassisch zu nennenden Kunst. Nun also von solcher Romantik oder solchen barocken oder impressionistischen Elementen hat das Aquarell Alts, so vieles es gibt, nichts. Auch in der Einzellinie, dem Strich, nicht. Gewiß hat er verschiedene Grade von glattem und schlichtem einer-, von krausem Lineament anderseits. Einmal bekommt er die Ruhe in einer sonnigen Flußlandschaft heraus durch eine fast gerade, gleichsam ebene, sachte Strichführung, ein andermal die Unruhe vor dem Regen oder dem Gewitter oder eine heiß flimmernde Luft durch ein etwas gewundeneres Gerinnsel. Aber in hohem Grade ruhig ist der Strich eigentlich immer bei ihm. Ganz andere Linien jedenfalls als etwa van Goghs sich krümmende Pinsel- und Federzüge, deren jeder eine für sich sprechende inbrünstige Ausdrucksfalte im Antlitz des Bildes abgibt, sei es wie in Schmerz oder in Begeisterungsergriffenheit. Vielerlei Abstufungen zeigt Alt auch in der Feinheit der Strichstärke sowie in der Länge der einzelnen Striche (das ist ja noch etwas anderes als breite oder minutiöse Behandlung relativ den dargestellten Dingen gegenüber). Und so weiß er auch in der Lichtverteilung die Ruhegrade abzustufen; davon sprachen wir vorhin bei der Belichtung noch nicht, denn eine pastosere oder anderseits eine detailliertere Beleuchtungswiedergabe können beide immer noch in gleichem Maße ruhig sein. Bis zu einem Flimmern indessen geht Alt auch hier selten, in einigen Fällen aber doch, wie auf S. 70 bei der Nonnburgklosterpforte in Salzburg oder S. 66 im Miniaturbildnis seiner Frau. Wie still aber steht wieder auf dem Blatt gegenüber so eine eingeschneite Kirche in der winterlichen Stadt, still auch in jedem Teilchen ihrer Linien. Einigermaßen ruhig also ist er meist, wie im Strich und in der Komposition, so auch im Licht.

Ja eigentlich hat er immer eine gewisse und meistens sehr hohe Eleganz, findet z. B. in einer Landschaft so schwungvolle beherrschende Linien, wie etwa auf S. 65 oder 69, oder sucht mit einiger Vorliebe Motive mit eleganten Spitzen auf, wie die schlanken Fahnenstangen auf der Piazza in Venedig oder die gotischen Spitzen der Markuskirche (S. 68) und die Türme auf S. 60. Und er macht den Dachstein mit dem Gosausee, der nicht gut elegant sein kann, wenigstens vornehm, und das wird dort sogar der Haupteindruck. Die Vornehmheit der Behandlung hebt bei ihm Sachen, die sonst durch ihren Gegenstand leicht wie Veduten erscheinen könnten, z. B. irgend welche Häuser aus Wien, ganz heraus aus der Möglichkeit eines solchen Vergleichs. Es ist in allem immer »Schönheit« hier im alten Sinne des Wortes und erfreut uns mit ihrer Feinheit, Sauberkeit und Ordnung. Wie reinlich wirken auch die Blätter, wo er die Arbeit nicht zu Ende führte, sondern den weißen Grund neben den Tönen des Bildes stehen ließ; und zugleich wie frisch, eben nicht pflichtgemäß fertig gemacht, sondern so, als habe es ihm wenigstens so weit sicher Spaß gemacht (S. 1). Wie bestimmt und rund ist auch die Plastik dieser Dinge und — trotz der oft kräftigen Helligkeitsgegensätze, die denselben plastischen Eindruck unterstützen — sehr weich dabei! Selbst so bekannte Sehenswürdigkeiten wie der Konstantinsbogen in Rom könnten vermöge ihrer weichen Plastik nie etwa mit Photographien verwechselt werden.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Das alles steht nun nicht in dem Buch und ist doch bloß das Ergebnis einer ganz kurzen Betrachtung des Bildermaterials. Zwar einzelne andere Bemerkungen stehen in dem Buch, die etwas sagen, aber sie stecken in einem allzu üppigen Gewucher bloßer Schreiberei. Inhalt und Stil sind alles andere als körnig. Der Verfasser läßt sich gehen. »Wer vermöchte das Leben dieses Künstlers, der das tizianische Alter fast erreichte, in dem unzulänglichen und geringen (?) Gefäß eines Begleittextes darzustellen? Ich trage kein Verlangen nach dem Versuch, will auch

nicht just meine Meinung über Meister Alt den Leuten suggerieren, sondern nur als Anreger und Aufreger wirken.« Das Werk gebe »nicht einen gelehrten zunftgemäßen kritischen Essai, keine anmaßende (?) ‚Wertung‘ oder ‚Würdigung‘, sondern Aufzeichnungen von Einfällen, gedanklichen und gefühlsmäßigen, wie sie mir beim Ordnen des künstlerischen Nachlasses des Meisters und beim often (!) Beschauen vieler hundert seiner Bilder kamen«. So das Vorwort. Nun, diese gespreizte Bescheidenheit wird manchem sehr unsympathisch sein. Warum er auf 80 großen Textseiten nicht versuchen wollte, das Leben Alts (noch besser seine Kunst) darzustellen, vermag ich nicht einzusehen. Hätte er nur eine sicher umrissene Meinung über Alt, die es sich lohnte, den Leuten bündig vorzutragen! Zu suggerieren brauchte er sie ja gar nicht gleich. Aber er ist eben immer der Mann der starken Worte. Und solchen gelingt das Suggerieren sogar am allerwenigsten — auch nicht mit den unaufhörlichen, nicht begründeten, aufdringlichen und dabei ganz abstrakt-leeren Versicherungen hier, wie hoch dieser Künstler rangiere, mit denen man aber auch rein gar nichts anfangen kann. Was sagt Herr Rößler dazu? Ist das keine Unart? Und darf jemand, der das tut, ein solches Vorwort schreiben?

»Einfälle« aber muß man denn auch als Einfälle geben; ein so großer Zettelkasten freilich ausgeschüttet wäre nichts zum Durchlesen; lauter Einfälle so andauernd und ermüdend zu servieren, wäre stillos; und wenn so etwas nicht als Einfälle gegeben wird, sondern der Text wie hier äußerlich fortläuft, nur innerlich leider alles unvermittelt nebeneinander steht, so ist das weit übler, als ein schwaches, aber disponiertes »Buch« es wäre. Das hier ist bloß feuilletonistisch und nicht einmal gut, zunächst auch für ein Feuilleton viel zu wenig komponiert und außerdem: am falschen Ort. Auch ein rechtes Feuilleton muß — jawohl, es muß — kürzer sein, das Wort heißt ja sogar so viel wie »leichtes Blättchen«, mit Folio hat es nichts zu tun. Federzeichnungen im Format eines Wandbildes, das ginge ja auch nicht, das wäre monströs; wer so viel über bildende Kunst schreibt wie Rößler, könnte daran doch gedacht haben. Und bei einem Begleittext zu einem so würdigen Korpus, das das Lebenswerk eines großen Künstlers für die Dauer zusammenstellt, ist eine feuilletonistische Absicht doch allzu »wienerisch«. Wir haben heute schon sehr gute Begleittexte, ein Zehntel so lang wie dieser und dabei ganz und gar nicht feuilletonistisch! Auf 80 Seiten eine solche Gelegenheit so zu vertun, das könnte man bedauernswürdig nennen. Also: auf solchem Raum nur Einfälle, d. h. sozusagen freisteigende erste Gedanken, geben, das tut man eben nicht. Es sind ja aber auch gar nicht so viel Einfälle da! Es ist vielmehr erstaunlich, wie wenig ihm einfiel, wie wenig sich demgemäß uns einprägt. Meist ist es reichlich wässerig und steckt noch dazu voll von scheinbar gar nicht kontrollierten Wiederholungen. Mindestens so weit wird man doch auch Einfälle redigieren müssen, daß einem nicht allzu oft dasselbe einfällt! Rößler merkte einiges davon wohl selber und wird hinterher die kokette Vorrede geschrieben haben, um τον ἥττω λογον κρειττω ποιειν. Denn er hat schon ein gut Stück Biographie versucht und fängt sogar sehr detailliert und so langweilig an, wie es ein »gelehrtenzunftgemäßer Essai«, den eine wirkliche Hand geschrieben hat, nie ist. Es ist eben gar nicht so leicht, z. B. die frühere Familiengeschichte, von der Rößler weit mehr gibt, als die meisten interessieren wird (er tut mit Vorliebe zu viel, nicht bloß im sprachlichen Stil), nun also solche notwendig farbloseren Genealogien interessant zu machen; das beweist er hier als ein »Gegenbeispiel«. Ein anderer ließe etwa das Schattenhafte dieser vergangenen Geschlechter bewußt als Kunstwirkung der Abtönung und Vorbereitung spielen und dann mit dem Eintritt des eigentlichen Helden die Farben voller werden, bei Rößler kommt nur hilflose Trockenheit heraus.

Und daneben dann die Schwulst seiner Worte. Eine Überladenheit — wie bei schlechten Wohnungseinrichtungen vor zwanzig Jahren; unecht wie jene, nicht etwa Sturm und Drang, darüber müßte er ja jetzt auch längst hinaus sein, wenn man vielleicht bei seinen ersten Schriften meinen konnte, es gehe so vorüber, z. B. bei seiner »Stimmung der Gotik« von 1904. Seine »sprachschöpferischen« Velleitäten mit neuen Wortbildungen hat Dessoir in diesen Blättern schon mal bemängelt, es handelte sich um das Buch über Waldmüller. Aber es bleiben immer die gesuchten und gewundenen Sätze bei ihm; und dabei plätschert das in einem geschwätzigen Tempo fort! Gerade bei einem seltsamen Wesen braucht man den vollsten Eindruck des Natürlichen, Ungekünstelten, damit es erträglich sei. Er jongliert ein bißchen mit Gefühlen. Das ist nicht mehr feuilletonistisch, sondern journalistisch im übleren Sinne. Stellenweise sinkt sein Stil bis zum seichten Familienblattton mit entsprechender subalterner Betrachtungsweise oder trivialen Anekdoten hinab, z. B. S. 33 II, 37 oben, 41 oben, 43 oben. Dahin gehören auch schlechte Angewohnheiten wie die ewige reporterhafte Wiederholung »Rudolf Alt«, immer mit Vornamen, oder »der Großmeister«. So obenhin redet er meist und geht unbesorgt und unverständig auch mit wertvollen Elementen um, aus denen sich ein guter Satz bauen ließe; er verzettelt alles ohne jede Plastik, nichts wird fest ergriffen und kompakt zusammengepreßt, wie man gern tut, wenn man über etwas Wertvolles nicht schwatzen will; bei starken Erlebungen kann man auch gar nicht viel reden. Viele Mängel seiner Sprechweise zeigt z. B. ein Stück wie dieses: »Denken Sie sich einen metallisch dunklen Himmel, der flüssig schien und in dem eine einzelne lange und schmale, glühgülden umrändelte weiße Wolke verschwebte, und der einen weithin gedehnten Plan überwölbte, von dem der starke Geruch des warmen Bodens, vermischt mit dem süßsäuerlichen Duft betauter Rosen und der frischen Bitterkeit modernden Laubes, hochdampfte. An den dräuenden Quadermauern der trotzig ragenden Feste Hohensalzburg glitt das Gewicht blauer und purpurner Schatten herab und lag lastend auf den flachen Dächern der unterhalb niedrig geduckten Häuser. Vom Dom und den Kirchen klangen die ehernen Stundenschläge des Abends in die Stille, die vor- und nachdem zeitweilig ein helles Klirren, wie von Eisen, das auf Stein stößt, erregend durchdrang.« Und das läßt er Alt selber sagen! Ist so etwas lesbar? Wenn man zu viel sehen lassen will, wird man unanschaulich, qualmig. Er hat von Alt also nichts gelernt. Und ist auch kein Führer zu ihm, kein Vorbereiter: Nach so viel breitem Gerede behält man keine Lust mehr übrig, sich was von den Bildern anzusehen, oder die Lust kommt nur aus dem Wunsche nach Erholung. Liest man ein paar Seiten und sieht dann ein paar winzige Zeichnungen von Alt mit ihrer Geschliffenheit, ihren klaren und kräftigen Kontrasten von Hell und Dunkel und dabei ihrem Tonreichtum, so sagt man: Was geht den Maler eigentlich dieser sein Biograph an? War Alt auch nicht monumental, sondern fein, so doch nie weitschweifig, sondern von reifster Prägnanz. Diesen Maler hätte schon eine andere Art des Schreibens, die innere und äußere Form des Essais, charakterisieren können, sie hätte zum passenden Ausdruck werden können und bereits einen Gehalt bieten besser als viele Worte oder gerade dadurch, daß nicht zu viele Worte gemacht wurden. Rößler fehlt es sehr an sprachlicher und gedanklicher Zucht, er läßt alles stehen, was ihm beikommt, und oft anscheinend so, wie's ihm beifällt.

Und darum denkt er denn auch schon salopp. In meinem Exemplar wimmelt es von Fragezeichen am Rande und eben nicht nur ob der leichtsinnig superlativischen Form, sondern wegen der flachen und halben Wahrheiten, deren man schon im dritten Absatz des Vorworts ein halbes Dutzend findet. Und schon auf der

ersten Textseite klingt er unzuverlässig. Mit »Einfällen« kann man das nicht entschuldigen. — Bedenklich machen muß sodann die häufige Verwendung der negativen Beschreibung: Was alles Alt nicht war, nicht dachte, nicht tat, das wird unangenehm oft gesagt. Es tritt darin etwas Unschöpferisches, Leeres an der Geistesrichtung des Autors zutage, eine abweisende Haltung gegenüber den von ihm gerade nicht Behandelten, eine Verengung des Bewußtseins auf den, so man gerade vorhat und der nun jedesmal der Ausbund sein muß. Auf die Weise kann ein schreibseliger Mann tausend entlegene Dinge heranziehen, die ihm gerade durch das vergleichslustige Hirn fahren, an die aber Alt vielleicht niemals in seinem Leben gedacht hat. Das brauchte er ja nun auch nicht, und einige solcher Unterscheidungen könnten doch wahr und nützlich sein, leider klingt es bei Rößler nur gar nicht bloß wie Feststellung seitens eines andern, sondern oft wie nachkonstruierte Bekenntnisse Alts selber — ein naiver Subjektivismus des Schriftstellers; so denkt nur ein eitler Mensch über sich nach, wie es Alt getan haben müßte, wenn ihm das alles über sich selbst klar gewesen wäre. Am wenigsten verfährt so ein unliterarischer Schöpfer bildender Kunst.

Alts Briefe, die dem Bande eingefügt sind, haben gar keinen literarischen Charakter, und das hat mich doch gewundert. Man findet so häufig, daß bedeutende Künstler auch irgendwie bedeutend sprechen und schreiben (selbst ein angeblich so »naiver« wie Hans Thoma vermag das in ganz erheblichem Maße), wenn sie auch ihr eigenes Material noch besser zu führen verstehen und vielleicht oft nicht »schreiben« und auch nicht »reden« können; aber was sie schreiben, zeigt ihre Hand. Und die ist z. B. bei Menzel eine Faust, in jedem schriftlichen Wort; wie oft ist er da ungewollt lapidar. Das ist mit Alts Briefen also anders, ihnen fehlt überhaupt die kräftige Eigenart. Seine Persönlichkeit bleibt da ziemlich blaß für uns, der Form der Briefe nach; und ihrem Gehalt nach war er jedenfalls kein großer Mensch, die Briefe sind in keiner Weise bedeutend. Mit Menzel stellt ihn Rößler schon auf der ersten Seite als gleichgroßen Könner zusammen, ob mit Recht, mag dahingestellt bleiben, aber der Qualität seines »Kalibers« nach, wie der Schwabenvischer zu sagen liebte, war Alt ein Kleinkünstler; nicht aber Menzel; das bestätigen beider Briefe.

Der hohe Wert des Buches liegt also auch in den Briefen nicht, er liegt in den Abbildungen; diese sind nicht nur »das Hauptsächliche in diesem Werke«, wie die Vorrede selber sagt, sondern das überhaupt allein Hervorragende daran.

Einzelne brauchbare Bemerkungen müssen ja wohl drin sein in Rößlers Text, auf soviel Raum; die merkt man aber dann auch gleich, und auf einige davon weise ich nun zum Schluß hin: S. 12 II und III, 23 IV, 26 (von einem andern), 33 oben, 35 unten, 38 II, 40 unten, 41 unten und 42 oben.

Berlin-Wilmersdorf. Erich Everth.

Emil Reich, Aus Leben und Dichtung. Aufsätze und Vorträge.

Der Verfasser gibt mit diesem Buche eine Sammlung von einzeln publizierten Schriften über ethische, soziale und ästhetische Dinge. In seiner Abhandlung über neuere Literatur besonders nimmt er bewußt als Deutschösterreicher seinen Standpunkt zu allen Fragen. Für denjenigen, der sich um eine wissenschaftliche Ästhetik müht, käme vor allem der längste Aufsatz des Buches: »Kunst und Moral« in Betracht, worin der Verfasser in anregenden Gedankengängen die These, daß Kunst und Moral in Wechselwirkung stehen, verficht, und mit guten Gründen die landläufige Anschauung zurückweist, die die Frage nach Beziehungen zwischen beiden



Gebieten nur in der Frage der Abhängigkeit der Kunst von der Moral sieht und eine solche Vorstellung mit übertriebener Entrüstung zu bekämpfen pflegt. Doch ist auch dieser Aufsatz bereits als Teil eines unter gleichem Titel erschienenen Buches früher gedruckt.

Berlin-Halensee. Richard Müller-Freienfels.

Irving Babitt, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts.* London 1910. 259 S.

Wie bereits der Titel dieses Buches, der auf Lessings Schrift hinweist, erraten läßt, unternimmt der Verfasser eine Kritik dessen, was die Franzosen *le mélange des genres* nennen. Und zwar unterscheidet er historisch zwei Arten dieser Vermengung der Künste: die pseudoklassische und die romantische. Davon hat sich die erstere Richtung das Horazische: »*ut pictura poesis*« zur Devise erkoren, das die ganze Ästhetik von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durchzieht. Im Grunde waren alle Theoretiker dieser Zeit beherrscht von der allerdings nicht richtig verstandenen Nachahmungstheorie des Aristoteles, die sie zuletzt nicht mehr als Nachahmung der Natur, sondern als Nachahmung von Modellen auffaßten. Aus einigen Stellen der Aristotelischen Poetik geht dann auch jene ganze pseudoplastische Vermengung von Poesie und Malerei hervor, die sich vor allem in der sogenannten »poetischen Diktion« äußerte. Diese Schule faßte Worte und Sätze als von außen aufgelegte Pigmente auf, und dieses wiederum führte zu einer malerischen und beschreibenden Dichtung, für die Thomsons »Seasons« das Prototyp sind, eine Schule, die sich weithin ausbreitete. Gegen diese pseudoklassische Stilvermischung kämpft Lessing an, dem ein besonderes Kapitel gewidmet ist. Babitt weist zunächst nach, wie Lessing mit der Poetik der früheren Jahrhunderte zusammenhängt, und er will ihm mehr Gelehrsamkeit als natürliches Kunstgefühl zuerkennen. Lessing kämpft gegen die pseudoklassische Verwirrung der Kunstbegriffe an, hängt aber dennoch innerlich eng zusammen mit der Richtung, die er bekämpft. Auch er sieht in den Worten zu sehr ein passives Material und überschätzt wohl die Bewußtheit des Dichters bei der Wahl seiner Worte, während er der suggestiven Gewalt des Wortes auf das Gefühl zu wenig Rechnung trägt. Im Grunde steht auch er auf dem Standpunkt der Renaissancepoetik, daß Kunst und auch die Dichtung Nachahmung sei, und zwar möchte er sie beschränken als Nachahmung menschlicher Handlungen. In dieser Befangenheit in Aristotelischen Ideen liegt Lessings Begrenzung. Nur einmal, dort, wo er von der suggestiven Wirkung des fruchtbaren Momentes spricht, scheint er aus dem Banne seiner Theorie herauszutreten und auch eine Wirkung auf die Phantasie zuzulassen, wozu er in der Dichtung nicht gelangt, die ihm eben eine Nachahmung menschlicher Handlungen bleibt. Gerade Lessings Theorie, daß die Poesie es mit dem Nacheinander, die Malerei es mit dem Nebeneinander zu tun habe, findet sich bereits bei den Renaissanceästhetikern, speziell bei Caylus. Infolge seiner im Banne der Nachahmungstheorie stehenden allgemeinen ästhetischen Anschauungen über das Wesen der Künste konnte Lessing nicht zu einer wirklich haltbaren Scheidung der Kunstgattungen gelangen.

Die zweite Hälfte des Buches gilt dann der romantischen Verwirrung der Kunstbegriffe. Auf die Nachahmungstheorie folgte als ästhetische Grundanschauung die »Spontaneitätstheorie«, die in Rousseau ihren mächtigsten Vorkämpfer fand, und die weniger auf den Verstand als aufs Gefühl abzielte. In Platon glaubte diese Richtung statt in Aristoteles ihren klassischen Vorgänger zu sehen, mit Unrecht, wie der Verfasser in einem besonderen Kapitel nachzuweisen sucht. Die Rousseauistische

Romantik ist eine ganz spezielle Form dessen, was man noch sonst Romantik nennen mag. Wie jede Romantik ist sie weniger von einem klaren Endziel geleitet, sondern geht auf Abenteuer aus, aber es ist nicht das abenteuerliche, unerhörte Geschehen, sondern das seltene, niedagewesene Gefühl. Und diese neue Richtung schafft sich nun auch ganz neue Weisen der Kunstvermischung. So kommt zunächst die moderne Wortmalerei zustande, die durch die Dichtung und die Sprache solche Wirkungen zu erzielen strebt, wie sie Musik und Malerei erreichen. Eine andere Folge der romantischen Strömung ist die Programmmusik, die im 19. Jahrhundert eine außerordentliche Ausbildung erlebt hat, wenn sie auch keineswegs etwas ganz Neues war, da die Musik zu allen Zeiten sich suggestiver Wirkungen bedient hat. Besonders werden dann noch die Erscheinungen des »Farbenhörens« besprochen, die ebenfalls in der modernen Kunst sich so zahlreich finden.

In seinem Schlußkapitel nimmt der Autor schließlich persönlich Stellung zu den von ihm zunächst mehr historisch dargestellten Dingen. Er erkennt die Bedeutung des neuklassizistischen Humanismus in seinem Streben nach Konzentration, nach Einheit und Maß, die dieser leider zu einem Formalismus erstarren ließ. Die Modernen warfen nun mit dem Formalismus auch jede Form über Bord und gerieten so in einen übertriebenen Naturalismus hinein. Entschieden nimmt Babitt Stellung gegen die einseitige Ausdruckstheorie, und er erhofft für die Kunst wieder eine strengere Form und eine reinlichere Scheidung der Gattungen, so im großen und ganzen nach einem klassischen Standpunkt zurückstrebend. —

Das etwa wäre dasjenige aus dem reichen Inhalt dieses Buches, was mir das Wichtigste erscheint. Ohne Zweifel haben wir es hier mit einer Leistung zu tun, die nicht nur eine respektable Gelehrsamkeit, sondern auch eigne und selbständige Gedanken in Fülle aufweist. Auch dort, wo man nicht unbedingt überzeugt wird, muß man doch überall die durchdachte und persönliche Stellungnahme des Autors anerkennen. Nur in einigen Punkten möchte ich eine andere Position einnehmen. Mir scheint im allgemeinen, daß Babitt allzu großen Nachdruck auf die Theorien legt. Wir haben es in der Vermengung der Gattungen mit einer Erscheinung zu tun, die, wenn auch in verschiedener Form, immer wiederkehrt und weder durch Theorien geschaffen noch weggeräumt werden kann. Sie scheint mir begründet in einer allgemein menschlichen psychologischen Erscheinung, der Verschiedenheit der Phantasie in den einzelnen Menschen. So haben wir, um bei der Poesie zu bleiben, die beiden Typen der Wortdenker und der Sachdenker, die beide von der Dichtung Anregung ihrer Phantasie heischen. Gewiß bin auch ich der Ansicht, wie es neuerdings wieder Dessoir, Roetteken und andere klar betont haben, daß es nicht Aufgabe der Dichtkunst sei, eine bildhafte Anschauung im Leser zu erwecken. Trotzdem gibt es offenbar viele Individuen, die sogenannten Sachdenker, die gemäß ihrem Phantasietypus eine solche visuelle Anregung ihrer Phantasie vom Dichter verlangen. Und die Geschichte beweist, daß es zu allen Zeiten, auch dort, wo sicherlich keine theoretische Beeinflussung stattgefunden hat, Dichter gab, die — offenbar selbst derartige Sachdenker — mit den Worten möglichst konkrete Anschauung zu erzielen suchten und sich an einer möglichst malerischen Phantasiewirkung ergötzten, während dem eigentlichen Wortkünstler solche Wirkungen nur Nebensache sind. So haben wir in der Blütezeit des deutschen Mittelalters ganz deutlich bereits solche malerischen Dichter (z. B. Blikker v. Steinach und viele andere). Auch kommen später in der Verfallszeit, z. B. bei Rudolf v. Ems Wirkungen genug vor, die an gewisse »musikalische« Spielereien der romantischen Dichter stark erinnern. Ich möchte also die Erscheinungen nicht in so bestimmtem historischen Abhängigkeitsverhältnis sehen wie Babitt, sondern mehr

Wert auf eine psychologische Fundierung dieser Phänomene legen. — Auch sonst könnte man mancherlei Einzelheiten anders auffassen. So z. B. könnte man in der Beurteilung Lessings anderer Meinung sein. Ich finde z. B., daß Lessing gerade in seiner Stellung zur Malerei nicht konsequent war. Denn indem er als vornehmstes Gebiet dieser Kunst Handlungen von Menschen annimmt, bringt er ja gerade ein Nacheinander in diese Kunst hinein, die nach ihm nur ein Nebeneinander geben soll. Auch die Lehre vom fruchtbarsten Moment hebt das nicht auf. Solange überhaupt die Handlung, nicht der Mensch selbst, seine Gestalt usw. betont wird, ist immer ein zeitliches Moment darinnen. Gerade die Bildwerke aus der besten griechischen Zeit wirken auch dort, wo sie scheinbar Handlungen darstellen, doch durchaus als ruhend, nur als »seiend«. Der Kampf der modernen Zeit gegen die »Anekdotenmalerei« richtet sich ja gerade gegen dieses zeitliche Moment in der Bildkunst. — Überhaupt scheint mir Babitt zu sehr die moderne Tendenz zur Stilvermischung zu überschätzen und dabei lange nicht genug die starken Gegenströmungen zu berücksichtigen, die doch gerade in neuester Zeit sich energisch geltend gemacht haben.

Aber obwohl man noch in vielem einzelnen anderer Meinung sein kann: als Ganzes ist's doch ein gescheites, ein interessantes, ein anregendes Buch.

Berlin-Halensee.

Richard Müller-Freienfels.

Julius Meier-Graefe, Hans v. Marées. Sein Leben und seine Werke. II. Bd. (Katalog.) München, R. Piper & Co., 1909.

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Die romanischen Länder. Bearbeitet von Hans Posse. Berlin, Julius Bard, 1909.

Als zwei glänzende Beispiele moderner Katalogkultur seien hier zwei sonst wenig zusammenhängende Publikationen vereint genannt: der Katalog der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums, von dem bisher nur die Abteilung „romanische Länder" erschienen ist, bearbeitet von Dr. Posse, und der Katalogband (Bd. II) des großen Marées-Werkes, das Meier-Graefe in Angriff genommen hat.

Die Katalogkultur hat allmählich aus bloßen der Inventarisierung und Orientierung dienenden Registern Prachtbände geschaffen, denen die unausgesprochene und uneingestandene Tendenz inne wohnt, Surrogatgeltung zu erlangen für die unmittelbare Anschauung des Registrierten. So herrscht heute der illustrierte Katalog vor, der mit allen Raffinessen moderner Reproduktionstechnik den Eindruck des Originals wiederzugeben sucht. Soweit Linien, Modellierung, Valeurs die Komposition und den Bildeindruck bestimmen, bleibt der vervollkommneten Reproduktion für vernünftige Anforderungen verhältnismäßig wenig versagt an Wiedergebungsmöglichkeit, und die Zahl derer ist groß, die eine gute Reproduktion einer mittelmäßigen Kopie vorziehen.

Die früheren unillustrierten primitiven Kataloge langweilten uns mit einer detaillierten Sachbeschreibung, die uns allerdings manchmal ebenso humoristisch stimmte wie es die automatisch heruntergeleierten Aufzählungen eines herumführenden Kastellans tun. Diese Registratorenemsigkeit ist jetzt überflüssig und eine Beschränkung ist möglich geworden auf wenige knappe und wissenswerte Bemerkungen, die sich auf die Herkunft des Bildes, seinen Schulcharakter, seinen Meister, seinen Erhaltungszustand und dergleichen beziehen. Vor allen Dingen ist dadurch Raum gewonnen worden für die Angabe dessen, was die Reproduktion vorläufig nicht wiederzugeben vermag, nämlich der farbigen Haltung des Bildes. Das ist denn auch der Punkt, wo die beiden genannten Kataloge eine ganz aktuelle und sympto-

matische Bedeutung gewinnen, denn sie bringen zum erstenmal eine vollständige und peinlich durchgeführte Farben- und Tonbeschreibung der angeführten Bilder. Sie tragen damit beide deutlich den Charakter eines sehr interessanten Experimentes, und um dieses Charakters willen müssen sie — ganz abgesehen von ihrem sonstigen Wert — in dieser Zeitschrift besprochen werden. Die Kunstwissenschaft hat allen Anlaß, zu diesem wichtigen Experiment Stellung zu nehmen. Es handelt sich um prinzipielle Fragen, die an wichtige Existenzfragen der Kunstwissenschaft überhaupt rühren.

Zuerst sei gesagt, daß diese Experimente — ganz abgesehen von Gelingen und Mißlingen — freudig begrüßt werden müssen, weil sie einen Fortschritt darstellen auf dem Wege einer rein künstlerischen Betrachtungsweise der Bilder, die bisher in diesen Kreisen von der historischen Betrachtung zu sehr zurückgedrängt wurde. Schon daß die Kataloge uns zwingen, die Bilder mehr mit dem Auge des Künstlers zu sehen als mit dem Auge des Kunsthistorikers, macht ihr Verdienst aus. Ob dieses Verdienst ein direkt wissenschaftliches ist, steht wohl in Frage. Jedenfalls aber sollten für die Allgemeinheit erst die künstlerischen Werte das historische Interesse bedingen und nicht umgekehrt, wie es bei unserer allgemeinen Vorbildung meist der Fall ist.

Wir sehen also in diesen Katalogen einen Beweis für die erfreuliche Tatsache, daß sich im Kreise der Kunsthistoriker eine Interessenverschiebung nach der Seite der rein künstlerischen Fragen hin vollzieht, wodurch der Gegensatz von künstlerischer und kunsthistorischer Betrachtung eine wohltuende Milderung erfährt. Während in den ersten Lebenszeiten der kunstgeschichtlichen Forschung nur eine historische Optik herangebildet wurde, die an die Kunsttatsachen in erster Linie mit einem antiquarischen Interesse heranging und deshalb in der Bewältigung von Datierungs- und Lokalisierungsfragen ihre ganze Erkenntniskraft erschöpfte, bildet sich in der neueren Zeit unter den Kunsthistorikern eine künstlerische Optik heraus, die das Kunstwerk in erster Linie als ein absolutes ästhetisches Phänomen und erst in zweiter Linie als ein relatives historisches Phänomen ansieht.

Das erste Entwicklungsstadium dieser künstlerischen Optik ging, soweit sie auf die Malerei gerichtet war, zuerst von der Welt der Linie aus, um dann von der Linie aus die Form und die Masse zu erobern. So gelangte man zu einer Feinfühligkeit in Fragen der Linien- und Massenkomposition, die in Wölfflins Bildanalysen ihre klassische Höhe fand. Dieser ganzen Untersuchungsmethode standen die wissenschaftlichen Erfahrungen der gleichzeitig sich konstituierenden experimentellen Psychologie zur Verfügung, so daß sie auf einigermaßen gesicherter wissenschaftlicher Grundlage aufbauen konnte, wenn auch alle komplizierteren Erscheinungen sich der wissenschaftlichen Kontrolle entzogen und entweder nur mit dem Gefühl oder nur durch Reduktion auf einfachere Typen verstanden werden konnten. Jedenfalls war eine Ausbildung dieser linearen Empfänglichkeit dadurch begünstigt, daß sie nicht an die Betrachtung des Originals untrennbar gebunden war, sondern sich auch an guten mechanischen Reproduktionen schulen konnte. Diese Kultur der Linienempfindlichkeit und der Feinfühligkeit gegenüber linien- und massenkompositionellen, ja sogar valeurkompositionellen Fragen verlangt nun naturgemäß nach einer Ergänzung, die auch den farbigen und malerischen Werten des Bildes gerecht wird. Mit anderen Worten: was uns nottäte, wäre ein Wölfflin der Farbe. Das ist vorläufig nichts anderes als ein Postulat an die Zukunft, denn einer solchen wissenschaftlich fundierten Kultur farbiger und malerischer Empfänglichkeit stellen sich heute noch unübersteigbare Schwierigkeiten entgegen. Nur für die Elementarfragen der Farbenzusammenstellung stellt die experimentelle Psychologie uns ihre Erfahrungen

und Erkenntnisse zur Verfügung, so daß wir also, sobald wir Entwicklungstatsachen aus der Geschichte der Malerei gegenüberstehen, die über eine polychrome Bildhaltung hinaus zu einer farbigen oder malerischen Bildhaltung gelangt sind, den Boden wissenschaftlicher Fundierung unter den Füßen verlieren. Wie gering sind die Modifikationsmöglichkeiten der Linie gegenüber den unendlich vielen Modifikationsmöglichkeiten farbiger Haltung, die eben, sobald sie über die Polychromie hinausgeht, ein Zusammengesetztes wird. Die Dinge liegen bei der Linie viel einfacher als bei der Farbe. Denn schon darin, daß die Welt der Linie mit der Unterscheidung von absoluter Linie und konturgebender, formbegrenzender Linie klar geschieden ist, während mit der analogen Unterscheidung von absoluter und Lokalfarbe wiedergebender Farbe für die Welt der Farbe noch sehr wenig gesagt ist, liegt eine große Verschiedenheit. Denn bei der Farbe beginnt hier erst eine Entwicklung, an der auch andere Faktoren teilnehmen, vor allem das Licht in seiner doppelten Erscheinungsform als künstliches und natürliches Licht. Und es wäre unmöglich, diese weiteren Modifikationen farbiger Haltung auf solche typischen Bildungen zu reduzieren, wie dies immerhin bei der Linie der Fall ist. Wir können uns über die gotische Linie, die Barocklinie, die japanische Linie, die arabische Linie usf. in kurzen linearen Schemata orientieren, wie schwer aber würde eine solche Verständigung, wenn es sich um die venezianische oder vlämische Farbengebung handelte. Nur vor Originalen ließe sich darüber sprechen und zwar nur mit Zuhilfenahme des Zeigefingers, denn hier fehlte das Wichtigste, nämlich ein festes, allgemein anerkanntes System der Farbenbenennung. Dieser Mangel ist — der angedeuteten Entwicklungslinie der kunsthistorischen Interessenverschiebung entsprechend — neuerdings sehr fühlbar geworden. Er ist zu einem aktuellen Problem geworden, zu dem die beiden letzten kunsthistorischen Kongresse ausdrücklich Stellung genommen haben. Wie weit die von hier ausgehenden Bemühungen um eine allgemeine Konvention der Farbenbenennung Erfolg haben werden, das ist sehr problematisch. Jedenfalls wäre erst dann, wenn dieses Ideal eines sicheren, die feinsten Nuancen fixierendes Verständigungsmittels erreicht wäre, eine wissenschaftliche Registrierung der Farb- und Tonwerte eines Bildes möglich, wie es in der offiziellen Tendenz eines Katalogs liegt. Bis dahin aber wird — das ist mit Sicherheit anzunehmen — die Farbenphotographie so weit vorgeschritten sein, daß sie, wenigstens für die Katalogzwecke, um die es sich hier handelt, die wissenschaftliche Farbenanalyse überflüssig macht.

Wir können also die beiden Kataloge, die uns vorliegen, nicht als unmittelbare wissenschaftliche Fortschritte anerkennen. Denn wie gesagt, für die wissenschaftliche Fixierung der Ton- und Farbwerte fehlt vorläufig der geeignete Apparat, und nach dieser Seite hin wäre also das Experiment als verfehlt zu betrachten. Aber ich glaube, man wird den beiden Publikationen erst dann gerecht, wenn man sich fragt, ob sie durch eine derartige vollkommene Registrierung der Ton- und Farbwerte, wie sie direkt durch die Farbenphotographie und indirekt durch einen idealen wissenschaftlichen Farbenregistrierungsapparat erreicht werden könnte, überflüssig gemacht würden. Die Frage ist entschieden zu verneinen. Diese Publikationen tragen keinen *faute-de-mieux*-Charakter, wenn man sie richtig auffaßt, nämlich nicht als eine mechanische Registrierung der farbigen Bildhaltung, sondern als eine lebendige Interpretierung derselben. Ihr unmittelbarer wissenschaftlicher Wert ist also gering, ihr künstlerischer aber recht ansehnlich. Und schließlich kommt jede Bereicherung der künstlerischen Betrachtung der Kunst ihrer wissenschaftlichen Betrachtung, wenn auch auf Umwegen, doch zugute.

Wenn wir nun unter diesen Gesichtspunkten die beiden Werke miteinander

vergleichen, so ist es klar, daß Meier-Graefe in einer sehr viel vorteilhafteren Lage ist. Mit seinem modernen Farbengefühl steht er einem Maler gegenüber, dessen Werke aus demselben modernen Farbengefühl heraus konzipiert worden sind, so daß also eine Gefahr des Aneinandervorbeiredens sehr reduziert wird. Dieser zeitliche und entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang wird nun durch das persönliche Verhältnis des Interpreten zu seinem Autor noch intimer gestaltet. Denn die Hingabe, die Meier-Graefe Marées entgegenbringt, sie ist wirklich bewundernswert. Sie hat diesen nervösen, sprunghaften und sensationslüsternen Geist zu einer Selbsterziehung geführt, die fast wie eine Selbstvergewaltigung erscheint. Denn an minutiöser Genauigkeit der Registrierung gibt hier der vielgeschmähte Feuilletonist keinem Wissenschaftler etwas nach. Ja fast wird man bei aller Anerkennung von Marées entwicklungsgeschichtlicher und moralischer Bedeutung zu der Frage verführt, ob hier Anlaß und Aufwand in einem entsprechenden Verhältnis stehen. Wären wir nicht sonst manchem anderen Künstler solch monumentalen Pietätsbeweis schuldig, wie es dieser Katalog darstellt? Das ändert aber nichts an der achtungsvollen Würdigung dieser jahrelangen umständlichen Arbeitsleistung. Zu dieser Hingabe kommt bei Meier-Graefe nun noch eine künstlerische *clair-voyance* und eine Erfindungskraft und Geschmeidigkeit des stilistischen Ausdrucks, die seinen Bildanalysen eine überaus starke Suggestionskraft gibt. Am reichsten sind natürlich die Analysen der Bilder aus der frühen und mittleren Zeit des Künstlers gestaltet, als er zuerst unter dem Eindruck der üppigen Münchner Palettenkultur und dann unter dem Eindruck spanischer und venezianischer Farbensinnlichkeit ein unmittelbares, durch keine größeren Absichten gestörtes Verhältnis zur Welt der Farbe hatte. Als Beispiel für Meier-Graefes analytische Feinfühligkeit will ich seine Interpretation des bekannten Bildes der Schackgalerie, die Schwemme, hier wiedergeben: »Das Lichtzentrum ist der leuchtende Schimmel mit braunen und grünlich-grauen Schatten, der Perlmuttercharakter entsteht durch die verschiedenen Helligkeiten des Weiß. Die Bauchpartien, Mähne und Schweif sind in warmes Braun gehüllt. Der Junge in schwarzbrauner Hose. Hinter ihm auf dem Pferde ein leuchtender kornblumenblauer Stoff, der die Farbe des Himmels konzentriert. Die Hemdärmel des Jungen weiß und grau. Die beiden anderen Pferde rostbraun. Das Dickicht dunkelbraun mit blauen Flecken des Himmels. In den hellen Tönen des Randes kommt das Rostbraun der Pferde wieder. Dasselbe Rostbraun im Fleisch und Rock der Wäscherin. Das Brusttuch von dem Blutrot, das sich in den Rosttönen der Pferde findet. Ärmel und ein Stück Wäsche in den Händen ein abgeblaßter Ton des Blaus. Im Mädchen, das die Wäsche trägt, kommt das Blau und Rostbraun wieder. Das Blau wiederholt sich auch in einzelnen Stellen der Landschaft und, verschmutzt, im Himmel, wo es von Graubraun verdrängt wird. Von den Gänsen die erste wie das weiße Pferd, die zweite dunkelgrau mit braunem weißen Hals, die dritte bräunlich. Sehr pastoser Auftrag. Der Leib des Pferdes in starkem Relief, so daß das Bein des Reiters sehr vertieft im Weiß des Pferdes sitzt. Gleichfalls in starkem Relief der linke Ärmel des Jungen, die weißeste Stelle im Bild.«

Was Meier-Graefe gibt, das ist mehr als eine Farbenbeschreibung, das ist eine lebendige feinfühlige Interpretation der farbig-malerischen Konzeption, von der der Künstler ausging. Die Subjektivität der Interpretation wird durch die Intimität von Autor und Interpreten fast zur Objektivität.

Bei einem Galeriekatalog ist eine derartige Intimität natürlich ausgeschlossen und die Lebendigkeit der Interpretation demnach beschränkt. Und doch liegt hier auch eine Art von Subjektivität vor, indem wir alle diese in vielen Jahrhunderten entstandenen Bilder nur aus unserer modernen Art, Farben zu sehen und zu emp-

finden, beschreiben können. Was hier interpretiert werden kann, das ist nur unser farbiger Eindruck von den Bildern, nicht aber, wie in dem Marëesband, die farbige Konzeption, aus der sie entstanden sind. Diese Konzeption ist ja in jedem Landstrich und in jeder Schule eine andere, und nur mit der größten Intensität des Spezialstudiums und dem größten Aufwand subtiler Mittel wäre es möglich, diese verschiedenen Tonarten und Rhythmen in der Farbhaltung der verschiedenen Schulen in Worte einzufangen. Wie groß ist der Weg von der Farbe als rohem Dekor bis zur Farbe als innerster Ausdrucksbeseligung, und für alles steht hier nur dieselbe ungeschmeidige und primitive Farbenbezeichnungsskala zur Verfügung. Der besondere Farbcharakter der einzelnen Schulen wird also gar nicht berücksichtigt und nur das äußere Gewand des Bildes kann fixiert werden, nicht aber seine Seele, nicht das, was seinen künstlerischen Wert ausmacht. Der Unterschied eines venezianischen Bildes von einem paduanischen, soweit er die Farbenhaltung angeht, kann also aus diesen gewissenhaften Farbenangaben doch nicht eruiert werden, weil nur derselbe beschränkte und tote Wortschatz an Farbenbezeichnungen zur Verfügung steht. Die Bilder werden uns nicht lebendig, weil nur von ihrem Äußeren und nicht von ihrem Inneren ausgegangen werden kann. So trägt dieser Katalog trotz der bewunderungswürdigen Geschicklichkeit und dem Takt seines Bearbeiters gegenüber dem Meier-Graefeschen Opus einen Zwittercharakter, der als durch die Umstände unvermeidlich angesehen werden muß. Um wissenschaftlich sein zu können, fehlt ihm, wie oben ausgeführt, die sichere Basis einer wissenschaftlichen Farbenkonvention, und die Möglichkeit künstlerischer Suggestionswirkung wie bei Meier-Graefe ist ihm anderseits durch die Ungleichförmigkeit und die zeitlich-entwicklungsgeschichtliche Differenziertheit der zu registrierenden Materialmasse versagt. Sein Wert als symptomatische Erscheinung wird dadurch nicht tangiert. Sonst aber muß er sich bescheiden, eine praktische Stütze unseres Erinnerungsvermögens zu sein, bei der man nicht nach wissenschaftlicher und künstlerischer Existenzberechtigung fragt. Und bei dem mangelnden Farbengedächtnis ist der von dem Katalog ausgehende Zwang der Farbenvorstellung ja äußerst heilsam, denn er kann zu einer Kultur dieses vernachlässigten Organs führen.

Bern. W. Worringer.

Schriftenverzeichnis für 1910.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Balfour, A. J., Criticism and beauty. A lecture re-written. 44 S. 8°. Oxford. 2 sh.

Dessoir, Max, Die Revolution der Wissenschaft. Deutsche Literaturzeitung XXXI, 49.

Dilthey, Wilhelm, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Studien. 1. Hälfte. (Aus: »Abhandlungen der preußischen Akademie der Wissenschaften«.) 123 S. Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. 5 M.

Fouquières, André de, De l'art, de l'élégance, de la charité. V und 271 S. Paris, Fontemoing & Cie. 3,50 Fr.

Krystal, B., Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich? Ein kritischer Versuch. III, 61 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 1,60 M.

Künzle, Magnus, Ethik und Ästhetik. XV, 387 S. gr. 8°. Freiburg i. Br., Herder. 7,50 M., geb. in Leinw. 8,50 M.

Lalo, Ch., Critique des méthodes de l'esthétique. Revue Philosophique XXXV, 12.

Landmann-Kalischer, Edith, Gertrud Kühl-Claassen, Gertrud Kantorowicz, Beiträge zur Ästhetik und Kunstgeschichte. III, 254 S. mit 22 Tafeln. Lex. 8°. Berlin, W. Moeser. Geb. in Leinw. 12 M.

Müller-Freienfels, Richard, Zur Begriffsbestimmung des Ästhetischen und der Kunst. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie XXXIV, 3.

Wehnert, B., Wissenschaft, Philosophie, Kunst und Religion. 392 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 8 M., geb. 9 M.

Wendel, Georg, Ästhetisches Skizzenbuch. 52 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 1,50 M.

Bouyer, Raymond, Musset critique d'art. Revue Bleue XLVIII, 25.

Jakoby, Hermann, Die Poetik und Ästhetik der Inder. Internationale Wochenschrift IV, 44.

Schering, A., Zur Musikästhetik Kants. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XI, 6.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Werke und Briefe. 2 Bände. Herausgegeben von Friedrich von der Leyen. 1. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Hans Sachs. 334 S. — 2. Briefwechsel mit Ludwig Tieck. Pfingstreise von 1793. 257 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 6 M., geb. in Leinw. 8 M., in Pergament 10 M.

Wernicke, Alexander, Die Begründung des deutschen Idealismus durch Immanuel Kant. Ein Beitrag zum Verständnis des gemeinsamen Wirkens von Goethe und Schiller. XII, 77 S. gr. 8°. Braunschweig, J. H. Meyer. 2 M.



2. Prinzipien und Kategorien.

Bawden, H. H., The comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure. The Psychological Review XVII, S. 336.

Bromberg-Bytkowski, Sigmund, Kontemplative und ekstatische Kunst. 39 S. Lex. 8°. Lemberg. Leipzig, Buchhandlung G. Fock. 1,20 M.

Cohn, Jonas, Stil in Kunst und Leben. Preußische Jahrbücher CXL, 2.

Gaede, Udo, Schiller und Nietzsche als Verkünder der tragischen Kultur. 2. Aufl. 186 S. 8°. Berlin, A. Duncker Verlag. 3,50 M., geb. 4,50 M.

Geiger, M., Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung. Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie in Innsbruck 1910.

Hellpach, Willy, Das Pathologische in der modernen Kunst. Heidelberg, Carl Winter. 1 M.

Lorenz, Felix, Der Humor der Frauen. Die Gegenwart XXXIX, 51.

Michel, Wilhelm, Das Teuflische und Groteske in der Kunst. 2. Auflage. 129 S. mit 97 Abbildungen. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 1,80 M., geb. in Halbleinw. 2,80 M.

Moeller van den Bruck, Lachende Deutsche. Vom Humoristisch-Heroischen, Grünewald und Rembrandt. Sachs und Grimmelshausen. Jean Paul und Hoffmann. Böcklin und Liliencron. Lachende Ewigkeit. (Die Deutschen. Unsere Menschengeschichte — 8.) VII, 321 S. 8°. München, J. C. C. Bruns. 3,50 M., geb. 4,50 M.

Moos, Paul, Volkelts ästhetische Normen. Festschrift zu Rochus von Liliencrons 90. Geburtstag.

Scheller, G., Über künstlerisches Sein und Werden. Preußische Jahrbücher CXLII, November.

Schmied-Kowarzik, Walter, Intuition. Ein Beitrag zur Psychologie des ästhetischen Erlebens. Vortrag. Leipzig, J. A. Barth.

Smith, Winifred, Comedy and the comic experience. The Psychological Bulletin III, 3.

Subjektivistisch-naturalistische oder traditionell-gesetzmäßige Kunst? Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland CXLVII, 1.

Vögele, Albert, Der Pessimismus und das Tragische in Kunst und Leben. Von der Tübinger Universität mit dem 1. Preis gekrönte Schrift. 2., bedeutend vermehrte Auflage. X, 317 S. 8°. Freiburg i. Br., Herder. 3,60 M., geb. in Leinw, 4,60 M.

Wize, Kasimir Filip, Über ästhetische Grundtypen. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie XXXIV, 4.

3. Natur und Kunst.

Harpf, Adolf, Natur- und Kunstschaffen. Eine Schöpfungskunde. XII, 241 S. Lex. 8°. Jena, H. Costenoble. 5 M., geb. 6 M.

Schultze, Sigmar, Das Naturgefühl der Romantik. VII, 170 S. 8°. Leipzig, Ethnologischer Verlag. 2,50 M.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Bierens de Haan, J. D., De kunst van het genieten. De Gids LXXIV, Dezember.

Calinich, Marg., Versuch einer Analyse des Stimmungswerts der Farbenerlebnisse. Archiv für die gesamte Psychologie LXX, 242.

Müller-Freienfels, Richard, Das künstlerische Genießen und seine Mannigfaltigkeit. Zeitschrift für angewandte Psychologie IV, 1 und 2.

Russack, Hans Hermann, Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts. Leipziger Dissertation.

Zich, O., Sur la perception musicale au point de vue esthétique. Cesla Mysl (Prag) XI, 5.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Bley, Fritz, Das Genie in demokratischer Erbpacht? Wertung. Schriften des Werdandibundes E. V. Im Auftrage des Bundes herausgegeben von Friedr. Seesselberg. 8°. 21 S. Leipzig, F. Eckardt. 0,50 M.

Dreßler, Willy O., Künstler-ABC. Auf Grund authentischen Materials. 93 S. 8°. Rostock, Stiller. 1,50 M.

Elster, Alexander, Alkohol und Kunst. 32 S. gr. 8°. Hamburg, Deutschlands Großloge II. 0,50 M.

Graf, Max, Die innere Werkstatt des Musikers. Mit 6 Faksimilebeilagen, 72 Notenbeispielen und 10 Partiturbeispielen. VIII, 270 S. gr. 8°. Stuttgart, F. Enke. 6,40 M., geb. in Leinw. 7,40 M.

Müller-Freienfels, Richard, Zur Psychologie der Erregungs- und der Rauschzustände. Zeitschrift für Psychologie LVII, 3.

Piper, Kurt, Künstlertypen und Kunstprobleme. 195 S. 8°. München, R. Piper & Co. 3 M., kartoniert 4 M.

Poehlmann, Christian Ludwig, Das Geheimnis des genialen Schaffens. 268 S. 8°. Leipzig, Stuttgart, E. Leupoldt. 6,50 M., geb. 8 M.

Gespräche mit Rodin. Die Kunst für Alle XXVI, 2.

Schäfer, Wilhelm, Wie entstanden meine Anekdoten? Vortrag. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Berthold Litzmann. 5. Jahrgang 7, S. 203—226. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 0,75 M.

2. Anfänge der Kunst.

Appleton, E. A., A comparative study of the play activities of adult savages and civilized children. VI, 94 S. Chicago Press.

Bowden, H. H., Art and nature. The Journal of Philosophy, Psychology and scientific methods VII, 13.

Hoggan, François, La littérature et l'art des nègres. La Revue XXI, 22.

Jungbusch, Hermann, Impressionismus im Kinderspiel. Die Umschau XIV, 50.

Moszeik, Otto, Die Malereien der Buschmänner in Südafrika. IV, 100 S. mit 173 Abbildungen und 3 farbigen Tafeln. gr. 8°. Berlin, D. Reimer. Geb. in Leinwand 10 M.

Pastor, Willy, Altgermanische Monumentalkunst. Werdandi-Bücherei — 4. Mit 26 Tafeln. 146 S. kl. 8°. Leipzig, F. Eckardt. Geb. in Leinw. 2 M.

Pastor, Willy, Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie. Werdandi-Bücherei — 6. VIII, 148 S. kl. 8°. Leipzig, F. Eckardt. Geb. in Leinw. 2 M.

Stumpf, Karl und E. v. Hornbostel, Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. Bericht über den IV. Kongreß für experimentelle Psychologie in Innsbruck 1910.

Stumpf, Karl, Über die Anfänge der Musik. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XI, 5.

Thuren, Hjelmar, Musik aus Ostgrönland. Eskimoische Phonogramme. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XII, 2.

Weule, Karl, Die Kultur der Kulturlosen. Ein Blick in die Anfänge menschlicher Geistesbetätigung. Mit 3 Tafeln und zahlreichen Abbildungen nach Originalaufnahmen und Originalzeichnungen. 100 S. 8°. Stuttgart, Franckh. 1 M., geb. 1,80 M.

3. Tonkunst und Mimik.

Bagier, G., Herbart und die Musik. Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVIII, 1—3.

Bie, Oskar, Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tastinstrumente. Aus Natur- und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. III, 116 S. mit 1 Abbildung. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.

Caland, Elisabeth, Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen, nebst Versuch einer praktischen Anleitung zur Ausnützung seiner Kraftquellen. 104 S. mit 30 Abbildungen im Text und auf Tafeln. gr. 8°. Stuttgart, Ebnersche Musikalienhandlung. 4 M.

Clark, Horace Frederic, Pianistenharmonie.

Funtek, Leo, Bruckneriana. III, 65 S. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1 M.

Glasenapp, C. Fr., Siegfried Wagner und seine Kunst. Gesammelte Aufsätze über das dramatische Schaffen Siegfried Wagners vom »Bärenhäuter« bis zum »Banadietrich«. XVI, 423 S. Lex. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 15 M., geb. 18 M.

Glöckner, E., Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns. Dissertation. München, G. C. Steinicke. 45 S. 8°.

Heinemann, Ernst, Richard Wagner und das Ende der Musik. VIII, 175 S. 8°. Berlin-Schöneberg, Brüning & Hörhold. 3 M.

Hey, Julius, Richard Wagner als Vortragsmeister 1864—1876. Erinnerungen. Herausgegeben von Hans Hey. XI, 253 S. mit 3 Bildnissen und 2 Faksimiles. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6 M., geb. in Leinw. 7 M., in Leder 8 M.

Hummrich, Johannes Alexander, Das Tonharmoniewesen und seine Gesetze. Akustisch-musikwissenschaftliche Studie zur Lösung der Konsonanz-, Dissonanz- und Tonverwandtschaftsfrage. Für das Lehrfach der Musiktheorie sowie für den allgemeinen Musik- und Schulunterricht bearbeitet. VIII, 94 S. gr. 8°. Waltershausen, J. Waitz. 3,50 M.

Junk, Vikt., Max Reger als Orchesterkomponist und sein symphonischer Prolog zu einer Tragödie, op. 108, für großes Orchester. 22 S. gr. 8°. Leipzig, M. Hesse. 1 M.

Kapp, Julius, Richard Wagner. Eine Biographie. XI, 228 S., 111 S. Abbildungen und Faksimiles und IV S. Lex. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 3 M., geb. 4,25 M.

Klauwell, Otto, Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. VIII, 426 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6 M., geb. in Leinw. 8 M., in Leder 8,50 M.

Krall, Emil, Spielmannskunst. Die Kunst des Übens und die Ausübung der Kunst. 12 Briefe an einen jungen Instrumentalisten. VII, 108 S. kl. 8°. Leipzig, C. Merseburger. 1,50 M., geb. in Leinw. 2 M.

Kretzschmar, Hermann, Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes, aus den Grenzboten. XI, 583 S. 8°. Leipzig, F. W. Grunow. 7,50 M., geb. in Leinw. 9 M., in Liebhaberband 10,50 M.

Möhler, A., Ästhetik der katholischen Kirchenmusik. XXI, 371 S. 8°. Ravensburg, F. Alber. 4 M., geb. 4,50 M.

Mosel, J. F., Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes. (Wien 1813.) Mit einer Einleitung und Erläuterung neu herausgegeben von Eugen Schmitz. 75 S. gr. 8°. München, H. Lefoy. 1,80 M.

Noatzsch, Richard, Die musikalische Form der deutschen Volkslieder. 32 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,40 M.

Rutz, Ottmar, Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre Rutz. VI, 152 S. mit 1 Tafel und 2 Tabellen. 8°. München, C. H. Beck. 2,80 M.

Schenker, Heinrich, Neue musikalische Theorien und Phantasien. II. Band: Kontrapunkt. 1. Halbband: Cantus firmus und 2stimmiger Satz. XL, 444 S. gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger. 10 M., geb. in Halbfranzband 12,50 M.

Seydel, Martin, Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutzschen neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XI, 10/11.

Stefan, Paul, Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. 16 S. mit 1 Bildnis. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 2 M., geb. 3 M.

Storck, K., Musik und Musiker in Karikatur und Satire. 2. und 3. Lieferung. Oldenburg, Stallings Verlag. Je 1 M.

Stumpf, Karl, Konsonanz und Konkordanz. Festschrift zu Rochus von Liliencrons 90. Geburtstag.

Bab, Julius, Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler. In 3 Bänden. 8°. Berlin, Österheld & Co. Jeder Band 2 M., geb. 3 M.

1. Vor Lessing, 118 S.
2. Von Lessing zu Otto Ludwig, 133 S.
3. Gegenwart, 123 S.

Bang, Hermann, Josef Kainz. 86 S. 8°. Berlin, H. Bondy. 1 M.

Bonnier, Pièrre, L'esthétique de la voix. Bulletin de l'Institut général psychologique 1909, Nr. II.

Brahm, Otto, Kainz. Gesehenes und Gelebtes. 53 S. 8°. Berlin, E. Fleischel & Co. 1 M.

Goldmann, Paul, Literatenstücke und Ausstattungsregie. Polemische Aufsätze über Berliner Theateraufführungen. 263 S. 8°. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt. 4 M., geb. in Halbpergament 5 M.

Isolani, Eugen, Josef Kainz. Ein Lebensbild. 78 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin, A. Pulvermacher & Co. 1 M.

Kayßler, Friedrich, Worte zum Gedächtnis an Josef Kainz. Eine Gedenkrede. 13 S. Lex. 8°. Berlin, E. Reiß. 1,50 M.

Lommatzsch, Erhard, System der Geberden. Dargestellt auf Grund der mittelalterlichen Literatur Frankreichs. Berliner Dissertation.

Michel, Karl, Die Sprache des Körpers. In 721 Bildern dargestellt. XLI, 167 S. Lex. 8°. Leipzig, J. J. Weber. 10 M.

Moritz, Eduard, Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau. Dissertation. (Beiträge zur Bauwissenschaft. Herausgegeben von Cornelius Gurlitt — 17.) V, 115 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 5 M.

Müller-Eberhart, Waldemar, Bühnennot. Beitrag zur Entwicklung der dramatischen Schreibform und damit des Dramas selbst. 16 S. Lex. 8°. Berlin, Berliner Theaterverlag. 1 M.



Schlang, Wilhelm, und Otto Ritter von Maurer, Das Freiburger Theater. Ein Stück deutschen Gemüts- und Geisteslebens. 172 S. mit 12 Tafeln. gr. 8°. Freiburg, J. Bielefeld. 3 M., geb. in Leinw. 3,50 M.

Schur, Ernst, Der Dichter und das Theater. 152 S. 8°. Berlin, H. Bondy. 2 M., geb. 3 M.

Schur, Ernst, Peter Behrens und die Reform der Bühne. (Illustriert.) Zeitschrift für bildende Kunst XLVI, 3.

Schwarz, Otto, Mimen. Typen und Originale. 64 S. 8°. Berlin, Verlag Neues Leben. 2 M.

Stritzko, Rudolf, Das Burgtheater. 15 S. gr. 8°. Wien, Huber & Lahme Nachfolger. 0,50 M.

Thumser, Karl, Vom Dasein des Schauspielers. Fragmente für Kunstfreunde. VII, 110 S. 8°. Wien, F. Deuticke. 1,25 M.

Vaschide, N., Essai sur la psychologie de la main. VI, 304 S. 8°. Paris, M. Rivière, 1909.

4. Wortkunst.

Aronsohn, Oskar, Erläuterungen zu Ibsens pathologischen Gestalten. II. Das Problem im »Baumeister Solneß« (Baumeister Solneß, Hilde Wangel). 64 S. gr. 8°. Halle, C. Marhold. 1,60 M.

Bienenstock, M., Das jüdische Element in Heines Werken. Ein kritisch-ästhetischer Beitrag zur Heine-Frage. V, 254 S. gr. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 3,50 M.

Blau, Armin, James Thomsons »Seasons«. Eine genetische Stiluntersuchung. IX, 147 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 3,60 M.

Boyer, A., La littérature et les arts contemporains. Paris, Méricaut. 224 S. 16°.

Brandl, Alois, Spielmannsverhältnisse in frühmittelenglischer Zeit. (Aus: »Sitzungsbericht der preußischen Akademie der Wissenschaften« S. 873—892.) Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. 1 M.

Bürger, Max, Dramaturgisches. 64 S. 8°. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 2 M.

Charasson, Henriette, Les origines de la sentimentalité moderne. Mercure de France LXXXVIII, 322/3.

Cohn, Jonas, Wilhelm Meisters Wanderjahre, ihr Sinn und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Logos I, 2.

Collin, J., Henrik Ibsen. Sein Werk — seine Weltanschauung — sein Leben. XII, 610 S. 8°. Heidelberg, Karl Winter. 9 M., geb. in Leinw. 10 M.

Draheim, H., Die Odyssee als Kunstwerk. Ein Beitrag zur Erklärung der Dichtung. III, 166 S. 8°. Münster, Aschendorff. 2 M.

Eulenberg, Herbert, Schiller. Eine Rede zu seinen Ehren. 28 S. 8°. Leipzig, E. Rowohlt. 0,80 M.

Forke, Alfred, Die indischen Märchen und ihre Bedeutung für die vergleichende Märchenforschung. 77 S. 8°. Berlin, K. Curtius. 1,80 M.

Fränkel, Jonas, Wandlungen des Prometheus. Antrittsvorlesung. Berner Universitätsschriften. 2. Heft. 36 S. gr. 8°. Bern, Akademische Buchhandlung von M. Drechsel. 1,50 M.

Fries, Albert, Aus meiner stilistischen Studienmappe. I. Heinrich von Treitschkes Stil. II. Richard Wagners Stil in Vers und Prosa. Mit einer Beilage: Anmerkungen zu den von Billeter veröffentlichten Proben aus »Wilhelm Meisters theatralischer Sendung«. 92 S. gr. 8°. Berlin, Borussia. 1,50 M.

Gallier, H. de, Comment on causait autrefois. La Revue XXI, 22—24.

Glasenapp, Gregor von, Abhandlungen zur Philosophie, Literatur und Religionsgeschichte. II. Folge der Essays. IV, 528 S. gr. 8°. Riga, Jonck & Poliewsky. 6 M., geb. 7,20 M.

Glenk, Wilhelm, Belsazar in seinen verschiedenen Bearbeitungen. Eine literarische Skizze. Programm. 50 S. mit Abbildungen. gr. 8°. München, M. Kellerer. 1 M.

Groddeck, Georg, Tragödie oder Komödie? Eine Frage an die Ibsenleser. 136 S. 8°. Leipzig, S. Hirzel. 2,40 M.

Hartmann, Fritz, Wilhelm Raabe, wie er war und wie er dachte. Gedanken und Erinnerungen. 71 S. mit einem Bildnis. 8°. Hannover, A. Sponholtz Verlag. 1,20 M.

Hermann, Rudolf, Fritz Reuter als Naturfreund. 61 S. mit Bildnis. 8°. Leipzig, Dieterich. 0,60 M.

Hölderlin, Friedrich, Ausgewählte Briefe. Herausgegeben von Wilhelm Böhm. LII, 350 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 4 M., geb. in Leinw. 5 M., in Pergament 6 M.

Holm, Erich, Henrik Ibsens politisches Vermächtnis. Studien zu den vier letzten Dramen des Dichters. 2. Aufl. XXIV, 104 S. mit 1 Bildnis. kl. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 1,50 M.

Huber, Michael, Die Wanderlegende von den Siebenschläfern. Eine literar-geschichtliche Untersuchung. XXIII, 574 und 32 S. gr. 8°. Leipzig, O. Harrassowitz. 12 M.

Huet, G. Busken, Legenden en legendenvorming. De Gids LXXIV, Oktober.

Ils, Jakob, Die Volkspoesie in den Sprichwörtern, Sinnsprüchen, Bauernregeln und Hausinschriften auf dem Lande. (Des Landmanns Winterabende. Belehrendes und Unterhaltendes aus allen Zweigen der Landwirtschaft. Band 90.) IV, 82 S. kl. 8°. Stuttgart, E. Ulmer. Geb. 1 M.

Junge, Hermann, Wilhelm Raabe. Studien über Form und Inhalt seiner Werke. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Herausgegeben von Berthold Litzmann. IX, 140 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 3,50 M., Vorzugspreis für Mitglieder 2,80 M.

Just, Walter, Die romantische Bewegung in der amerikanischen Literatur: Brown, Poe, Hawthorne. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. V, 93 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 2 M.

Knortz, Karl, Macbeth. Eine Shakespeare-Studie. 44 S. gr. 8°. Essen, Literatur-Verlag. 1,40 M.

Kühn, Paul, Die Frauen um Goethe. Weimarer Interieurs. 1. Band. Die Frauen. Ehe. Seelenfreundschaft. Liebe. (1.—3. Taus.) XXI, 442 S. mit 24 Bildnissen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 5 M., geb. 6 M.

Lerrault, Léon, La critique littéraire. Paris, Paul Delaplane. 0,75 Fr.

Liliencron, Detlev von, Ausgewählte Briefe. Herausgegeben von Richard Dehmel. 2 Bände. XXV, 299 und 347 S. mit je 3 Bildnissen und je 2 Faksimiles. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 8 M., geb. in Halbfranzband 12 M.

Luther, Bernhard, Ibsens Beruf. III, 121 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 2,80 M.

Meyersohn, B., Das Björnsonsche Drama Über unsere Kraft (I. Teil) vom medizinischen Standpunkte. Vortrag. 27 S. 8°. Schwerin, L. Davids. 0,60 M.

Moog, Willy, Das Verhältnis von Natur und Ich in Goethes Lyrik. Eine literar-psychologische Untersuchung. Gießener Dissertation 1909.

Müller-Gschwend, Gustav, Gottfried Keller als lyrischer Dichter. Acta Germanica. Organ für deutsche Philologie. Herausgegeben von Rudolf Henning. VII. Band. 2. Heft. 157 S. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 4,80 M.



Pestalozza, Hanna Gräfin von, Homers Frauengestalten. 92 S. 8°. Straßburg, J. Singer. 2 M.

Puttmann, Max, Franz Grillparzer und die Musik. 23 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,30 M.

Rath, Willy, Vom Romanerfolg. Kunstwart XXIV, 1.

Reich, Emil, Aus Leben und Dichtung. Aufsätze und Vorträge. VIII, 512 S. gr. 8°. Leipzig, Dr. W. Klinkhardt. 4 M., geb. 4,80 M.

Rothe, Karl, Die Ilias als Dichtung. XII, 366 S. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 5,40 M., geb. 6,40 M.

Schissel von Fleschenberg, Ottmar, Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels. Ein prinzipieller Versuch. 80 S. 8°. Halle, M. Niemeyer. 1,60 M.

Schlösser, Rudolf, August Graf von Platen. Ein Bild seines geistigen Entwicklungsganges und seines dichterischen Schaffens. In 2 Bänden. 1. Band 1796 bis 1826. XXIX, 767 S. mit Tafel, Faksimiles und 1 Bildnis. Lex. 8°. München, G. Müller. 14 M., geb. in Halbfranzband 17 M.

Schroeder, Leopold von, Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral. Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. 163. Band 2. 98 S. gr. 8°. Wien, A. Hölder. 2,30 M.

Schütte, Ernst, Jean-Jacques Rousseau. Seine Persönlichkeit und sein Stil. XVI, 210 S. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 3,50 M.

Schulze, Berthold, Das Bild als Leitmotiv in den Dramen Kleists und anderer Dichter. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXIV, 5.

Singer, S., Mittelalter und Renaissance. Die Wiedergeburt des Epos und die Entstehung des neueren Romans. 2 akademische Vorträge. (Sprache und Dichtung. Forschungen zur Linguistik und Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Harry Maync und S. Singer — 2.) VII, 56 S. gr. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 1,80 M.

Smith, C. Alphonse, The american short story. Internationale Wochenschrift IV, 51.

Speyer, Marie, Friedrich Wilhelm Weber und die Romantik. Untersuchungen zur Geschichte des romantischen Einflusses im 19. Jahrhundert. Deutsche Quellen und Studien. Herausgegeben von Wilhelm Kosch. 2. Heft. 476 S. gr. 8°. Regensburg, J. Habbel. 9 M.

Heinrich von Steins Briefwechsel mit Hans von Wolzogen. Ein Beitrag zur Geschichte des Bayreuther Gedankens. Herausgegeben und eingeleitet durch Hans von Wolzogen. VIII, 122 S. gr. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 3 M., geb. in Halbleder 5 M., Vorzugsausgabe 25 M.

Sternberg, Kurt, Gerhart Hauptmann. Der Entwicklungsgang seiner Dichtung. 429 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin, Verlag Neues Leben, W. Borngräber. 4 M., geb. 5 M.

Strich, Fritz, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. 2 Bände. IX, 483 und VII, 490 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 20 M.

Strohmeyer, Fritz, Der Stil der französischen Sprache. XIX, 360 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 7 M.

Der junge Wagner, Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe 1832—1849. Herausgegeben von Julius Kapp. VIII, 495 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 5 M., geb. 6 M.

Walzel, Oskar, Heine zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Internationale Wochenschrift IV, 45/46.

Wartensleben, G. v., Beiträge zur Psychologie des Übersetzens. Zeitschrift für Psychologie LVII, 1—2.

Wassermann, Jakob, Der Literat oder Mythos und Persönlichkeit. 81 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 2,50 M., geb. in Leinw. 3,50 M.

Wolf, Eugen, Sentenz und Reflexion bei Sophokles. Ein Beitrag zu seiner poetischen Technik. VI, 177 S. gr. 8°. Leipzig, Dieterich. 4,50 M.

Wütschke, H., Hebbel in der zeitgenössischen Kritik. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Nummer 143. 3. Folge, Nummer 23. VI, 274 S. 8°. Berlin, B. Behr. 4,50 M., geb. 5,30 M., Subskriptionspreis 4 M., geb. 4,80 M.

Ziemann, Franz, Die Wunder der deutschen Sprache. (Talisman-Bibliothek. Herausgegeben von Harry W. Bondegger — 30.) 48 S. 8°. Berlin, C. Georgi. 1 M.

Zurlinden, Luise, Gedanken Platons in der deutschen Romantik. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Herausgegeben von Oskar F. Walzel. Neue Folge. 8. Heft. IX, 292 S. Leipzig, H. Hässel. 6 M.

5. Raumkunst.

Alcalá Galiano, A., Impresiones de arte. Con un prólogo de la Condesa de Pardo Bazan XXIII, 312. 8°. Madrid, Est. tip.

Batchelder, E. A., Design in theory and practice. 294 S. 8°. London, Macmillan.

Berger, Ernst, Goethes Farbenlehre und die moderne Theorie. Die Kunst für Alle XXVI, 6.

Bie, Oskar, Reise um die Kunst. XIII, 336 S. 8°. Berlin, E. Reiß. 4 M., geb. 5 M.

Rodin, Auguste, Le dessin et la couleur. La Revue XXI, 24.

Behrendt, Walter Kurt, Alfred Messel. Mit einer einleitenden Betrachtung von Karl Scheffler. 138 S. mit 90 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, B. Cassirer. Geb. 10 M.

Benoit-Lévy, Georges, La ville et son image. 70 S. mit 30 Fig. und 1 Plan. 8°. Paris, Édition des cités-jardins de France.

Borrmann, R., Monumentale Wasserkunstanlagen im Städtebau des Altertums und der neueren Zeit. (Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau an der königlichen technischen Hochschule zu Berlin. Herausgegeben von Josef Brix und Felix Genzmer. 3. Vortragszyklus. III. Band. 5. Heft.) 28 S. mit 26 Fig. Lex. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. 2 M.

Breuer, Robert, Die Wiedergeburt des Monumentalen. Deutsche Kunst und Dekoration XIV, 2.

Brinkmann, A. E., Alte und neue Städtebaukunst. Mit 18 Abbildungen. Deutsche Monatshefte X, 10.

Creutz, Max, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. 70 S. mit Abbildungen und 11 Tafeln. Lex. 8°. Köln, M. Du Mont-Schauberg. 6 M.

Dietz, Hermann, Schmuckplätze unserer Großstädte. Deutsche Kunst und Dekoration XIV, 2.

Hamann, Richard und Felix Rosenfeld, Der Magdeburger Dom. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik mittelalterlicher Architektur, Ornamentik und Skulptur. VII, 176 S. mit 182 Abbildungen und 7 Lichtdrucktafeln. 35 × 24,5 cm. Berlin, G. Grote. 20 M.

Hartmann, K. O., Die Baukunst in ihrer Entwicklung von der Urzeit bis zur Gegenwart. Eine Einführung in Geschichte, Technik und Stil. 1. Band: Die



Baukunst des Altertums und des Islam. VIII, 241 S. mit 253 Abbildungen. Lex. 8°. Leipzig, C. Scholtze. Geb. 7,50 M., in Leinw. 8,50 M.

Jordan, Julius, Konstruktionselemente assyrischer Monumentalbauten. Dissertation. (Beiträge zur Bauwissenschaft. Herausgegeben von Cornelius Gurlitt. 18.) VI, 42 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 3 M.

Schaefer, K., Die Zukunft unserer Baukunst und der Heimatschutz. Deutsche Kunst und Dekoration XIV, 2.

Scheffler, Karl, Alfred Messel (illustriert). Kunst und Künstler IX, 2.

Schließmann, Hans, Die Ausstellung als Kunstwerk. Deutsche Kunst und Dekoration XIV, 2.

Schultze-Naumburg, Paul, Kulturarbeiten. VI. Band: Das Schloß. Herausgegeben vom Kunstwart. XV, 300 S. mit Abbildungen. 8°. München, G. D. W. Callwey. 4 M., geb. 5 M.

Stahl, Fritz, Alfred Messel. Berliner Architekturwelt. Sonderheft 9. XV, 103 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 10 M., für Abonnenten der Berliner Architekturwelt 5 M.

von Stendhal, Henry Beyle, Römische Spaziergänge. Mit 24 Tafeln nach Kupfern von Piranesi, verdeutscht von Friedrich von Oppeln-Bronikowski und Ernst Diez. LIII, 432 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 8 M., geb. 9,50 M.

Tietze, Hans, Das Wiener Stadtbild. Flugschriften des Vereins zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs. — 4. 46 S. mit Abbildungen. 8°. Wien, C. Fromme. 0,40 M.

Walser, Robert, Die Großstadtstraße. Deutsche Monatshefte X, 9.

Brethfeld, Max, Vom Kinderspielzeug. Flugschriften des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur — 71. 18 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,15 M.

Gors, L., Zweckmäßigkeit und Schönheit. Deutsche Monatshefte X, 11.

Grolman, W. von, 5 Jahre Pionierarbeit im Dienste der Grabmalkunst (illustriert). Deutsche Monatshefte X, 11.

Hellwag, Fritz, Glasmalerei und Glasmosaiken (illustriert). Zeitschrift für bildende Kunst XLVI, 3.

Knoll, Karl und Fritz Reuther, Die Kunst des Schmückens. Eine Klärung des Schmuckproblems durch Wort und Bild für Schaffende und Genießende. VII, 146 S. mit 74 zum Teil farbigen Tafeln. gr. 8°. Dresden, G. Kühtmann. 10 M., geb. in Leinw. 12 M.

Loubier, Jean, Buchkunst und Buchliebhaberei. 10 Vorträge. Sonderdruck nach den Berichten der Papier-Zeitung. 66 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Berlin, C. Hofmann. 1,50 M.

Michel, Wilhelm, Der deutsche Stil. Deutsche Kunst und Dekoration XIV, 3.

Otto, Karl Heinrich, Werktechnische Kompromisse. Zeitschrift für bildende Kunst XLVI, 2.

Roeßler, Arthur, Kunst, Kunstgewerbe und Publikum. Deutsche Kunst und Dekoration XIV, 1.

Böttner, Johannes, Balkongärtnerei und Vorgärten. 3. verbesserte Auflage. III, 112 S. mit 120 Abbildungen. gr. 8°. Frankfurt a. O., Trowitzsch & Sohn. 1,80 M.

Gradmann, E., Heimatschutz und Landschaftsfragen. VII, 174 S. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder.

Grisebach, August, Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestal-

tung. VIII, 126 S. mit 88 Abbildungen auf 65 Tafeln. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 10 M., geb. in Leinw. 12 M.

Muthesius, Hermann, Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten. Mit einleitendem Text. 2. umgearbeitete und vermehrte Auflage. 240 S. mit Abbildungen, Grundrissen und 22 (13 farbigen) Tafeln und LII S. Text mit Abbildungen. Lex. 8°. München, F. Bruckmann. Geb. in Leinw. 12 M.

Schaefer, K., Brauchbare Gartenkunst. Deutsche Kunst und Dekoration XIV, 1.

6. Bildkunst.

Aubert, Andreas, Die norwegische Malerei im 19. Jahrhundert. 1814—1900. Aus dem Norwegischen von Walter Schmidt. VI, 95 S. mit Abbildungen. 36,5 × 27 cm. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 6 M., geb. in Leinw. 7,50 M.

Bernhart, Max, Medaillen und Plaketten. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Band VIII.) 180 S. mit 96 Abbildungen. 8°. Berlin, R. C. Schmidt & Co. Geb. in Leinw. 6 M.

Böcklin, Angela, Böcklin-Memoiren. Tagebuchblätter von Böcklins Gattin. Mit dem gesamten brieflichen Nachlaß herausgegeben von Ferdinand Runkel. VII, 356 S. mit Abbildungen und Tafeln. Lex. 8°. Berlin, Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur. 5 M., geb. in Leinw. 6 M.

Brandt, Paul, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. X, 272 S. mit 414 Abbildungen und 1 farbigen Tafel. gr. 8°. Leipzig, F. Hirt & Sohn. Geb. in Leinw. 5 M.

Bredt, E. W., Die Alpen und ihre Maler. VIII, 197 S. mit 153 Abbildungen. Lex. 8°. Leipzig, Th. Thomas Verlag. 6 M., geb. in Leinw. 7,50 M.

Bredt, E. W., Dürer als Pionier der Alpenlandschaft (illustriert). Deutsche Monatshefte X, 12.

Corinth, Lovis, Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte. Mit 2 Originalradierungen und zahlreichen (zum Teil farbigen) Abbildungen im Text. 129 S. mit 1 Faksimile. gr. 8°. Berlin, P. Cassirer. Geb. 12 M.

Dobsky, Arthur, Deutscher Humor im Bilde. (Deutsche Kunsthefte — 4.) 39 S. mit 75 Abbildungen. Stuttgart, K. A. E. Müller. 1,25 M., geb. 2 M.

Gehler, P., Das Erscheinungsbild. Eine philosophisch-perspektivische Studie. Eine notwendige Ergänzung des allgemeinen Wissens. Zugleich eine kritische Beleuchtung der »Subjektiven Perspektive« Haucks. VIII, 134 S. mit 1 Tafel. gr. 8°. Grimma, O. Lorenz. 1,50 M., geb. in Halbleinw. 2 M.

Gurlitt, Cornelius, Franz von Stuck und die Kritik. (Aus: »Die Kunst unserer Zeit«.) S. 189—208 mit Abbildungen und 6 Tafeln. 36,5 × 27 cm. München, F. Hanfstaengl. 4 M.

Haendcke, Berthhold, Die historische Grundlage der Hell- und Freilichtmalerei. Eine Studie. Die Kunst für Alle XXVI, 7.

Hancke, Erich, Max Slevogt. Kunst und Künstler IX, 2.

Heidrich, Ernst, Alt-niederländische Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen. Die Kunst in Bildern. 278 S. Lex. 8°. Jena, E. Diederichs. In Pappband 6 M., geb. 7 M., in Kalbleder 12 M.

Hermann, Curt, Der Kampf um den Stil. Kunst und Künstler IX, 2.

Holl, J. C., Après l'impressionisme. Physiognomie de l'art actuel, la leçon de l'impressionisme. 75 S. 8°. Paris, Lib. du XXème siècle.

Kekule von Stradonitz, Reinhard, Strategenköpfe. (Aus: »Abhandlungen der preußischen Akademie der Wissenschaften«.) 48 S. mit Abbildungen und 3 Tafeln. Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. Geb. 4 M.



Klaiber, Hans, Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik. Monatshefte für Kunstwissenschaft III, 3.

Krattner, K., Die Erhaltung und Wiederherstellung von Kunstwerken. Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Herausgegeben vom deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag — 386.) gr. 8°. Prag, J. G. Calve. 0,40 M.

Manskopf, Johannes, Der Mann Gottes in der bildenden Kunst. III, 64 S. mit 8 Abbildungen und 15 Tafeln. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 2 M.

Meier-Graefe, Julius, Vincent van Gogh. Mit 40 Abbildungen und dem Faksimile eines Briefes. 3. durchgesehene Auflage. (Einzelausgabe aus des Verfassers »Impressionisten« mit sehr vermehrten Abbildungen.) 80 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co. In Pappband 3 M.

Mereschkowski, Dmitri, Leonardo da Vinci. Historischer Roman. Übersetzt von Alexander Eliasberg. 2 Bände. Je VII, 694 S. mit 19 Tafeln. 8°. München, R. Piper & Co. 4 M., geb. in Leinw. 5 M., Luxusausgabe auf Bütten in 2 Lederbänden 24 M.

Pauli, Gustav, Hildebrands Bismarckdenkmal in Bremen. Kunst und Künstler IX, 2.

Reau, L., Les primitifs allemands, étude critique. Paris, Laurens.

Reichel, Anton, Ostasien und das Abendland. Monatshefte für Kunstwissenschaft III, 4.

Reininghaus, Hugo von, Demarkationslinien der modernen Kunst. IX, 121 S. mit 33 Tafeln. Lex. 8°. München, F. Bruckmann. 4,50 M., geb. in Leinw. 6 M.

Röger, Joseph, Die Bergzeichnung auf den älteren Karten. Ihr Verhältnis zur darstellenden Kunst. München, Ritters Buchhandlung. 2,50 M.

Roscher, Karl, Führer durch die königliche Gemäldegalerie zu Dresden. Gemeinverständliche Anleitung zum künstlerischen Verständnis und Genuß ihrer Hauptschätze. VIII, 228 S. mit 100 Abbildungen und 3 Grundrissen. kl. 8°. Dresden, G. Kühtmann. Geb. in Leinw. 2,50 M.

Ruttmann, W. J., Die Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen zur Psychologie des Zeichnens. VII, 53 S. mit 2 Figuren und 4 Tafeln. gr. 8°. Leipzig, E. Wunderlich. 0,80 M.

Salvadori, G., Natura e arte nello stilo italiano: pensieri e ricordi. 276 S. 16°. Milano e Roma. Albrighi, Segati & Co.

Scheglmann, Sylva, Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes — 80.) VIII, 47 S. mit 6 Tafeln. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 4 M.

Seidlitz, Woldemar von, Lionardos Jugend. Internationale Wochenschrift IV, 52/53.

Simmel, Georg, Michelangelo, ein Beitrag zur Psychologie unserer Kultur. Logos I, 3.

Sizeranne, Robert de la, Les masques et les visages. I, 15ème siècle. Revue des deux mondes 1. November. II, 16ème siècle. Ebenda 15. November.

Thalasso, Adolphe, Die orientalischen Maler der Türkei. Mit 25 Mattkunstdruckbildern, 23 Originalreproduktionen, 2 Vierfarbentafeln, 1 Gravure und 7 Porträtvignetten. 79 S. 31 × 25 cm. Berlin, Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur. 6 M., geb. in Leinw. 8 M.

Veth, Jan, Im Schatten alter Kunst. VII, 169 S. mit 20 Vollbildern. 8°. Berlin, B. Cassirer. 4,50 M., geb. mit Deckelzeichnung von M. Liebermann. 5,50 M.

Voß, Hermann, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. (Meister der Graphik. Herausgegeben von Hermann Voß. — 3.) VIII, 40 S. mit farbigem Titelbild und 160 Abbildungen. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 12 M., geb. in Leinw. 14 M.



Weese, Arthur, Ferdinand Hodler. Mit 1 Vierfarbendruck und 13 Autotypien nach unveröffentlichten Originalen. 76 S. Lex. 8°. Bern, A. Francke. 4 M.

Ziehen, Julius, Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon. VI, 66 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 1,60 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Bacmeister, Johannes, Buchhandel und Literatur. Interessantes aus der Neuzeit. (Deutschlands Sprechsaal. — 2.) 43 S. 8°. Berlin, A. Baumhauer. 0,40 M.

Berg, Emil P., Gott als Inbegriff des Schönen. Aus dem Englischen von E. Forsyth. XVIII, 274 S. kl. 8°. Lugano, Administration des »Coenobium«. (Nur direkt.) Geb. in Leinw. 2,50 M.

Bredt, E. W., Künstler und Helden. Deutsche Kunst und Dekoration XIV, 3.

Bulle, Heinrich, Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen und Griechen. Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben aller Zeiten. Herausgegeben von Georg Hirth. I. Serie. Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten. I. Band (in 20 Lieferungen) 31 × 24 cm. 300 Tafeln mit erläuterndem Text. 2. ganz neu bearbeitete und stark vermehrte Auflage. 1. Lieferung. 16 Tafeln mit V S. und 30 Spalten illustriertem Text. 1,20 M.

Bürkner, Richard, Christliche Kunst. (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Herausgegeben von Paul Herre. — 76.) VII, 152 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.

Buschmann, Johannes, Dilettantische Wirtschaftsreformer. Zeitschrift für bildende Kunst XLVI, 3.

Christ, Andreas, Kritik. 16 S. 8°. Leipzig (Gottschedstr. 12. III), Selbstverlag. 1 M.

Cohen, Arthur, Die geistige Arbeit und ihre Vergeltung. Zur Theorie und Politik der geistigen Arbeit. Erweiterter Abdruck eines Vortrags. Schriften des sozialwissenschaftlichen Vereins der Universität München. 7. 19 S. gr. 8°. München, M. Rieger. 0,50 M.

Deslandes, Aimée, et Kosbowski, L'art à l'école et la formation du goût. 16 S. kl. 8°. Paris, Société nationale de l'art à l'école.

Deubner, L., Konsumentenerziehung. Dekorative Kunst XIII, 8.

Drey, Paul, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie. XII, 321 S. gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger. 6 M.

Erler, Johannes, Das Bilderbuch und Werke bildender Kunst im Unterricht. Ratgeber für deutsche Lehrer und Erzieher. Wissenschaftliches Sammelwerk für alle Unterrichtsfächer und zur Fortbildung, herausgegeben von K. Hemprich und R. Fritzsche. I. Reihe. 7. Band. 269 S. mit Tafeln. gr. 8°. Langensalza, J. Beltz. 6,20 M., geb. 7 M.

Francke, Kuno, Die Kulturwerte der deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung. In 4 Bänden. 1. Band. Die Kulturwerte der deutschen Literatur des Mittelalters. XV, 293 S. 8°. Berlin, Weidmann. Geb. in Leinw. 6 M.

Galland, Georg, Nationale Kunst. Gesammelte Aufsätze. XI, 443 S. gr. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 5 M., geb. in Leinw. 6,50 M.

Grosjean, G., Pour l'art contre les vandales. 132 S. 8°. Paris, Jouve et Cie.

Guzmán, Juan Perez de, El retrato como documento historico. La España Moderna XXII, 203.

l'Honet, A., Zur Psychologie der Kultur. Briefe an die Großstadt. VIII, 370 S. gr. 8°. Bremen, C. Schünemann. 5 M., geb. 6 M.

Kalkschmidt, Eugen, Altertümer. Dekorative Kunst XIII, 8.

Lange, Konrad, Heimatschutz und Werkbund. Kunstwart XXIV, 4.



Laurence, Fornel de la, Éthique et esthétique. Le bien et le beau. 141 S. 8°, Paris, Schleicher.

Lazarus, Johann, Das Unzüchtige und die Kunst. Eine juristische Studie für Juristen und Nichtjuristen. Berlin, Guttentag. 1909.

Lublinsky, S., Die Aufgabe der Museen einst und jetzt. Deutsche Monatshefte X, 9.

Luckenbach, H., Kunst und Geschichte. Kleine Ausgabe. 160 S. mit 349 Abbildungen und 8 farbigen Tafeln. Lex. 8°. München, R. Oldenbourg. Geb. 2,60 M.

Mühlhausen, Rudolf, Religion und Kunst. Eine Predigt. 18 S. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 0,80 M.

Niebergall, Friedrich, Die Predigtkunst in Deutschland. Vortrag. Aus: »Protokoll des 5. Weltkongresses für freies Christentum und religiöse Fortschritte.« 11 S. gr. 8°. Berlin-Schöneberg, Protestantischer Schriftenvertrieb. 0,40 M.

Nötzel, Karl, Sozialästhetische Pflichten. Kunstwart XXIV, 2 und 5.

Paszkowski, Wilhelm, Berlin in Wissenschaft und Kunst. Ein akademisches Auskunftsbuch nebst Angaben über akademische Berufe. VIII, 359 S. kl. 8°. Berlin, Weidmann. Geb. in Leinw. 2 M.

Rickelt, Gustav, Schauspieler und Direktoren. Sozial-Wirtschaftliches aus deutschen Theatern. Sammlung Langenscheidt. Beiträge zur Kritik der Gegenwart. 145 S. 8°. Berlin-Lichterfelde, Dr. P. Langenscheidt. 2 M.

Rolleston, T. W., Parallelpaths, a study in biology, ethics and art. XV, 299 S. 8°. London, Dickworth, 1909.

Samuleit, Paul, Weltanschauungsfrage und Jugendschrift. Nach einem Vortrage. 36 S. 8°. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der »Hilfe«. 0,40 M.

Schäfer, Wilhelm, Der Beruf des Schriftstellers. Deutsche Monatshefte X, 12.

Scherer, Valentin, Die Kultur der Frührenaissance in Florenz. Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur. 70. 18 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,15 M.

Schmitz, Oskar A. H., Brevier für Weltleute. Essays über Gesellschaft, Mode, Frauen, Reisen, Lebenskunst, Kunst, Philosophie. VIII, 398 S. 8°. München, G. Müller. 4 M., geb. 5 M., Luxusausgabe 15 M.

Schneider, Sascha, Gedanken über die Gestaltung einer Modellschule mit Angliederung einer freien Kunstakademie. 32 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1 M.

Schreiber, H., Schauen, Denken, Schaffen. Deutsche Schule, Heft 5.

Schröcke, Kurt, Märchen und Kind. Eine pädagogische Studie. IV, 96 S. gr. 8°. Leipzig, E. Wunderlich. 0,80 M.

Skupnik, Vinzenz, Persönlichkeit. Eine theoretische Untersuchung. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgegeben von Friedrich Mann. — 403.) 22 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,30 M.

Thiele, F. G., Die Kunst der Jugend, dem Volke! 101 S. 8°. Straßburg, J. Singer.

Uhlig, H., Die Kunst des Erzählens in der Volksschule. Ein Konferenzvortrag. 25 S. 0,30 M.

Vedel, Vald., Ritterromantik. Mittelalterliche Kulturideale II. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. — 293.) IV, 170 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.

Vogeler, Erich, Spielzeug aus eigner Hand. Kunstwart XXIV, 6.

Vollmer, Hans, Zur Geschichte des Kunstsammelns in Deutschland. Die Kunst für Alle XXVI, 3.

Weber, Das Künstlerische in der Erziehung. Deutsche Schule, Heft 1.
Wolfskehl, Karl, Über Zeichnung als Ausdruck der Zeit. Dekorative Kunst XIII, 7.
Ziechner, Ästhetisches, Ethisches und Pädagogisches bei Herbart. Pädagogische Studien, Heft 1.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Der Brief, Zeitschrift für Kultur und Art des schriftlichen Verkehrs. Herausgegeben von A. Halbert. 1. Jahrgang 1910/11. München, R. Etzold. Halbjährlich 2,50 M.
»Herold« der katholischen Literatur und verwandter Gebiete. Herausgeber und verantwortlich: Karl Neuwihler. 1. Jahrgang Juli 1910 bis Juni 1911. 12 Hefte. 1.—4. Heft. 93 S. mit Bildnissen. gr. 8°. München, Wahrheits-Verlag. 1 M.
Wiener Kunst- und Buchschau, Herausgeber und Redakteur: Hugo Heller. Bisher unter dem Titel: Neue Blätter für Literatur und Kunst. 5. Jahrgang Oktober 1910 bis September 1911. 10 Hefte. (1. Heft. 64 S. mit eingeklebten Abbildungen.) 8°. Wien, H. Heller & Co. 2 M., einzelne Hefte 0,30 M.
Licht und Schatten, Wochenschrift für Schwarzweißkunst und Dichtung. Herausgegeben von Hanns von Gumppenberg. 1. Jahrgang Oktober 1910 bis September 1911. 52 Nummern. Nummer 1. 8 S. mit Abbildungen. 35,5 × 28 cm. München, Verlag »Licht und Schatten«. Vierteljährlich 2,25 M., einzelne Nummern 0,20 M.
»Logos«, Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur. Unter Mitwirkung von Rudolf Eucken, Otto Gierke, Edmund Husserl, Friedrich Meinecke, Heinrich Rickert, Georg Simmel, Ernst Troeltsch, Max Weber, Wilhelm Windelband, Heinrich Wölfflin, herausgegeben von Georg Mehlis (Freiburg i. Br.). Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1910. Ein Band von 3 Heften im Abonnement 9 M.
Orientalisches Archiv. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kultur, Geschichte und Völkerkunde der Länder des Ostens. Unter Mitwirkung namhafter Kunsthistoriker, Orientalisten und Geographen herausgegeben von Hugo Grothe. I. Jahrgang 1910—1911. Heft I. 50 S. mit 15 Zeichnungen. 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann.
Pan, Halbmonatsschrift, herausgegeben von Wilhelm Herzog und Paul Cassirer. Redakteur: Wilhelm Herzog. 1. Jahrgang November 1910 bis Oktober 1911. 24 Nummern. Nummer 1—3. 102 S. gr. 8°. Berlin, P. Cassirer. Vierteljährlich 3 M., einzelne Nummern 0,50 M.

VIII.

Hippolyte Taines Kunstphilosophie.

Von

Lina Keßler.

In der Vorrede zu seiner Übersetzung von Taines Kunstphilosophie aus dem Jahr 1902 sagt E. Hardt: »Die Kunstphilosophie des Hippolyte Taine bedeutet den tiefsten Vorstoß und die sicherste Eroberung, welche bisher die Wissenschaft im Gebiet der Kunst hat machen dürfen.« — Daß Taine als Kunsthistoriker Verdienste hat, bleibe hier unwidersprochen. Sie beruhen besonders auf konsequenter Durchführung der Methode, welche zur Erklärung des Kunstwerks nicht die Individualität des Künstlers, sondern das auch den Künstler erklärende Milieu und die nationale Eigenart verwendet, und auf der selbst künstlerischen Meisterschaft nachempfindender Darstellung, mit welcher diese Methode von Taine gehandhabt wird. Als Kunstphilosoph könnte Taine zur Bestätigung seiner eigenen Grundsätze in Anspruch genommen werden: er gibt eine Kunstphilosophie, hervorgegangen aus dem Milieu und echt französisch. — Wenn diese im allgemeinen kunstarme, poetisch unfruchtbare, materialistisch glaubenslose, metaphysikfeindliche, von den Erfolgen der Naturwissenschaften geblendete Zeit in Taine einen Philosophen erzeugt hätte, der das Wesen der Kunst zu durchdringen vermochte, so würde der Kunstphilosoph Taine die Grundsätze des Kunsthistorikers Taine zuschanden gemacht haben. Es würde eine Tainesche Ästhetik sein, die nicht nach Taine ausgefallen wäre. So ist es aber nicht. Darauf deutet schon die Einschränkung, welche der Dichter Hardt sich gedrungen fühlt, auf das obige Lob folgen zu lassen: »Die goldenen Tore aber, hinter denen ein jedes Kunstwerk sein Eigentlichstes und Allerinnerstes verbirgt, hat auch dieser Geist nicht zu sprengen vermocht. Denn jene Tore öffnen sich nur der Seele, wenn sie einsam kommt und in sich selbst einen Keim der Schönheit mitbringt, zu der sie nun betend vordringen will.« — Daß der Kunstphilosoph den Kunsthistoriker nicht widerlegt, wird sich, hoffe ich, in den nachfolgenden Auseinandersetzungen mit Taines Ästhetik weiter zeigen.

Diese wird vorgetragen in der *Philosophie de l'Art* aus dem Jahr

1865, welche wieder den ersten Teil des größeren gleichnamigen Werks aus dem Jahr 1881 bildet, und in dessen Schlußteil: *De l'Idéal dans l'Art.* In der erstgenannten Schrift wird zunächst die Natur des Kunstwerks und dann die Art seiner Produktion erörtert. In der größeren Schrift wird noch eine Rangordnung der Kunstwerke aufgestellt nach dem Vorhandensein und Zusammentreffen gewisser Charaktere.

Hier wird zunächst der erste Teil der *Philosophie de l'Art* aus dem Jahr 1865 berücksichtigt werden, dann *l'Idéal dans l'Art* und schließlich das über die künstlerische Produktion Gesagte [1]).

Caractère essentiel von Taines Kunstphilosophie ist die engste Verbindung bis zur Gleichsetzung von Kunst und Wissenschaft, insbesondere beschreibender Naturwissenschaft. Da für ihn das Wesen des Kunstwerks darin besteht, *de manifester un caractère essentiel* (I, 63), so ist er bei seiner Gleichsetzung von Kunst und Wissenschaft vorzüglich an die Wissenschaften der vollendeten Klassifikation, an Botanik und Zoologie gewiesen. Sieht man das Wesen der Wissenschaft nicht schon in der klassifizierenden Kennzeichnung, sondern erst in dem Nachweis kausaler Zusammenhänge, dann kommt auch bei Taines Auffassung von Kunst die rechte Wesensverwandtschaft mit der Wissenschaft nicht heraus. Wie er denn auch da, wo er seine eigene Wissenschaft mit der Botanik vergleicht (I, 22), nicht an deren Klassifikationen, sondern an die von ihr beobachtete kausale Abhängigkeit der Pflanzen von Klima, Standort usw. denkt.

Für den ihm so wichtigen Begriff des *caractère essentiel (fondamental, élémentaire, important)* verweist Taine gleich anfangs auf die zoologische Charakterisierung des Löwen (I, 52): »Der Grundcharakter des Löwen, welcher ihm in den naturgeschichtlichen Klassifikationen seinen Platz anweist, ist Fleischfresser zu sein. Sie werden sehen, daß sich beinahe alle Züge, seien sie physischer oder moralischer Natur, aus diesem Grundcharakter wie aus einer Quelle ableiten lassen. Im Physischen zunächst die Reißzähne, ein zum Zermahlen und Zerreißen gemachter Kiefer. — Weiter sind auch alle moralischen Eigentümlichkeiten damit in Übereinstimmung: zunächst der instinktive Blutdurst, das Bedürfnis nach frischem Fleisch.« — Ein anderes Beispiel entnimmt er der Erdbeschreibung. *Caractère essentiel* der Niederlande ist: »durch Anschwemmungen gebildet zu sein.« Damit werden, ähnlich wie bei dem Löwen mit dem Umstand, daß er ein Fleischfresser ist, alle einzelnen Züge in Verbindung gebracht. So hat denn

---

[1]) Bei Zitaten aus der *Philosophie de l'Art* 1865 ist der Seitenzahl eine I, bei denen aus der *Philosophie de l'Art* 1881 eine II vorgesetzt worden.



also der Künstler bei der Darstellung des Löwen die Blutgier, Gefräßigkeit, Raublust zum Ausdruck zu bringen, wie bei der Darstellung einer holländischen Landschaft den alluvialen Charakter. Thorwaldsen, dessen sterbender Löwe mit Rührung erfüllt, Begas, der in den Löwen am Kaiser-Wilhelm-Denkmal doch nicht Mordgier und Raublust, sondern edlen Kampfeszorn ausdrücken will, hätten demnach ihr Sujet nicht recht erfaßt; denn: »Es ist der Zweck der Kunst, den Grundcharakter ins Licht zu setzen; und wenn die Kunst diese Aufgabe zu lösen unternimmt, so geschieht es, weil die Natur dazu nicht genügt. In der Natur ist der Charakter nur vorherrschend, in der Kunst handelt es sich darum, ihn zum Beherrschenden zu machen« (I, 57).

Wie das Ziel, so haben nach Taine Kunst und Wissenschaft auch den späten Ursprung gemein; nur die Mittel sind bei beiden verschieden, und im Zusammenhang damit ist die Kunst populärer und steht zugleich höher als die Wissenschaft. »Nach so viel Erfindungen und Anstrengungen ist der Mensch noch nicht über den engsten Kreis hinausgekommen. Er ist noch ein Tier, das nur besser versorgt und geschützt ist als die anderen, aber er hat bis dahin nur an sich selber und an Seinesgleichen gedacht. In diesem Augenblick eröffnet sich ihm ein höheres Dasein, das der Betrachtung, in welcher er den dauernden und schöpferischen Ursachen nachgeht, von denen sein und seiner Mitmenschen Dasein abhängt, den beherrschenden und wesentlichen Charakteren, die das Ganze bestimmen und ihre Spuren den geringsten Einzelheiten aufprägen. Um dies zu erreichen hat er zwei Wege, als ersten (!) die Wissenschaft, durch welche er die ersten Ursachen und Gesetze herausstellt und in exakten Formeln und abstrakten Begriffen zum Ausdruck bringt, als zweiten die Kunst, durch welche er diese ersten Ursachen und Gesetze offenbart, nicht mehr in unfruchtbaren Definitionen, die der Menge unzugänglich und nur für einige besondere Menschen verständlich sind, sondern in sinnfälliger Weise, indem er sich nicht allein an die Vernunft, sondern auch an die Sinne und das Herz selbst des einfachsten Menschen richtet. Die Kunst hat die Eigentümlichkeit, daß sie zugleich erhabener und volkstümlicher ist, daß sie das Höchste kundtut, und daß sie es allen kundtut« (I, 71).

Darauf, daß auch die Kunst, wie er hier sagt, die allgemeinen Ursachen und Grundgesetze zu offenbaren habe, kommt Taine in seiner Kunstphilosophie nirgends zurück. Er bleibt auch in dem späteren Werk bei seiner ersten Bestimmung stehen: »Zweck des Kunstwerks ist, irgendeinen Grundcharakter zu offenbaren«, und der Zusatz: »welcher der Träger einer bedeutsamen Idee ist«, der wie eine Reminiszenz an die altmodische Ästhetik klingt, findet ebensowenig eine weitere Berücksichtigung wie jene extrem moderne Bestimmung. Der

caractère essentiel bleibt Taines ästhetischer Grundbegriff, gibt auch den Wertmesser für die Kunstwerke ab und bestimmt ihren Rang. Im Zusammenhang damit wird der Begriff noch einmal, spezifisch wissenschaftlich, an Zoologie und Botanik erläutert.

Beispiel für den *caractère élémentaire* in der Zoologie ist diesmal das Vorhandensein der Zitzen, welche die Säugetiere charakterisieren und anscheinend so Verschiedenes wie Mensch und Fledermaus aufs engste für den Zoologen verbinden, der da weiß, daß mit dem Vorhandensein der Zitzen der doppelte Kreislauf des Bluts, die Umgrenzung der Lungen durch ein Zwerchfell und das Gebären lebendiger Jungen gegeben ist, Erscheinungen, welche sich bei anderen Wirbeltieren nicht zeigen. — Als Beispiel in der Botanik dient die Beschaffenheit des Samens, das Vorhandensein von ein oder zwei Keimblättern, womit wieder andere durchgehende Eigenschaften zusammenhängen.

Von solchen *caractères élémentaires* der Wissenschaft kann nun aber die Kunst keinen Gebrauch machen, und eine enge Beziehung beider kommt auf diese Weise nicht heraus. Es handelt sich im Grunde um nicht viel mehr als um die Anwendbarkeit des Begriffs *élémentaire* überhaupt bei beiden. Die besonderen Kennzeichen und ihre Zusammenhänge, auf welche Taine verweist, sind für die künstlerische Darstellung eben nicht maßgebend. Für sie ist gerade das wesentlich, was Taine vom botanischen Gesichtspunkt aus für nebensächlich erklärt, wenn er schreibt (II, 276): »Bei einer Pflanze sind Wuchs und Größe weniger bedeutsam als die Struktur. Denn im Innern verändern gewisse nebensächliche Charaktere und von außen gewisse Nebenumstände die Größe und den Wuchs, ohne die Struktur anzutasten. Die Erbse, welche am Boden kriecht, und die Robinie, welche sich in die Lüfte erhebt, sind sehr nahe verwandte Leguminosen.« Diese beiden aber tragen für die künstlerische Auffassung einen völlig verschiedenen Charakter, und näher stehen sich da Eiche und Palme, die botanisch so völlig Getrennten. So geben denn auch Illustrationen von botanischen und zoologischen Werken vielfach nur die vereinzelten Teile wieder und suchen, indem sie die innere Struktur bloßlegen, jene Zusammenhänge der Merkmale zu veranschaulichen; Kunstwerke aber eignen sich im allgemeinen nicht dazu, wissenschaftliche Werke zu illustrieren.

Der Wert, den für die Wissenschaft das Elementare des Merkmals hat, ist von anderer Art als der Wert, den es im Charakter eines Kunstwerks repräsentiert. Als umfassend, grundlegend, vielbezüglich erleichtern die obengenannten Merkmale die übersichtliche Zusammenfassung und verhelfen dem Gelehrten zur Auffindung von gesetz-

mäßigen Zusammenhängen. Bei dem Kunstwerk aber beruht auch für Taine der Wert des Elementaren auf der sittlichen Allgemeingültigkeit. Aus je größerer allverbindender Tiefe und Weite die Gefühle stammen, die in dem Kunstwerk dargestellt sind, desto länger bleibt es wirksam und in desto weitere Kreise erstreckt sich seine Wirkung, und danach bemißt sich sein Wert. Doch kann man nicht ohne Einschränkung diesen Wert von dem Elementar-Typischen in seiner Allgemeingültigkeit abhängig machen, es muß sich ihm, für die Wertschätzung vom künstlerischen Standpunkte, das der Wissenschaft wertlose Individuelle verbinden, und wie das möglich, das ist eben das Geheimnis der künstlerischen Produktion.

Bei Schätzung eines Kunstwerks will Taine denn neben dem wissenschaftlichen *caractère élémentaire* auch den *caractère bienfaisant* berücksichtigt wissen. Hier bleibt seine unterschiedliche Bestimmung gleich bei Allgemeinheiten stehen, über die unseres Erachtens ja auch sein Nachweis einer Übereinstimmung von Wissenschaft und Kunst in bezug auf den *caractère élémentaire* im Grunde nicht hinauskam. — Er sagt II, 327 f.: »Man kann eine Kraft zunächst in bezug auf die anderen, darauf in bezug auf sich selbst betrachten. In bezug auf die anderen betrachtet, ist sie größer, wenn sie ihnen widersteht und sie vernichtet; in bezug auf sich selbst betrachtet, ist sie größer, wenn sie im Verlauf ihrer Wirkungen dahin geführt wird, nicht sich zu vernichten, sondern sich zu verstärken. Im ersteren Fall sind wir hinabgestiegen, Stufe für Stufe, zu diesen elementaren Mächten, welche das Prinzip der Natur sind, und Sie haben die Verwandtschaft der Kunst mit der Wissenschaft gesehen. Im zweiten Fall werden wir aufsteigen, Stufe für Stufe, zu den höheren Formen, welche der Zweck der Natur sind, und Sie werden die Verwandtschaft der Kunst mit der Moral sehen. Wir haben die Charaktere betrachtet, je nachdem sie mehr oder weniger bedeutsam sind, wir werden sie jetzt betrachten, je nachdem sie mehr oder weniger wohltätig sind.« Damit läßt also Taine die Konkordanz von Kunst und Wissenschaft und von Kunst und Natur, sofern unter dieser das Objekt wissenschaftlicher Erkenntnis verstanden wird, nunmehr ausdrücklich beiseite.

Als Höhepunkt, als *caractère bienfaisant par excellence* bezeichnet er II, 332 die Liebe, und wie er bei dem *caractère important* von Psychischem sowohl als von Physischem sprach, so spricht er auch von einem *caractère bienfaisant* der physischen Erscheinung, und den Begriff des Sittlichen weit fassend, begreift er darunter Kraft, Gewandtheit und vor allem Gesundheit. Für Kunstwerke höheren Ranges verlangt er ein Zusammentreffen der sittlichen Vollkommenheiten sowohl der Seele als des Leibes.

Da bereiten ihm nun Meisterwerke wie die eines Rembrandt große Schwierigkeiten. Er hilft sich — so gut er kann. Man höre II, 354 f.: »Rembrandt, der größte Maler dieser Rasse, ist vor keiner Häßlichkeit und physischen Unförmlichkeit zurückgeschreckt: fleischige Wucherer- und Judenfratzen, krumme Rücken und Beine von Bettlern und Gesindel. Eine derartige Malerei geht, wenn sie gelungen ist, über alle Malerei hinaus, wie die Beato Angelicos, Albrecht Dürers und Memlings, sie ist eine Poesie. Es handelt sich für den Künstler darum, eine religiöse Bewegung, philosophische Erleuchtungen, eine allgemeine Lebensanschauung zum Ausdruck zu bringen. Der eigentliche Gegenstand der bildenden Künste, der menschliche Körper, wird aufgeopfert zugunsten einer Idee oder eines anderen Elements der Kunst. Bei Rembrandts Bildern gilt in der Tat das hauptsächliche Interesse nicht dem Menschen, sondern der Tragödie des sterbenden Lichts, zerstückt, zuckend, in unaufhörlichem Kampf mit dem vordringenden Schatten. Aber wenn wir von diesen ungewöhnlichen oder exzentrischen Genien absehen, werden wir den menschlichen Körper als den wahren Vorwurf der malerischen Darstellung ansehen und erkennen müssen, daß die gemalten oder gemeißelten Gestalten, welchen Kraft, Gesundheit und die anderen körperlichen Vorzüge fehlen, an sich betrachtet, auf die tiefste Stufe der Kunst hinabsinken.« Und II, 357 in bezug auf Teniers, Gerard, Ostade, Dou, Adriaen Brouwer: »Mägde, Bauern, Schuster, Bettler, selbst ihre Spelunke dünkt ihnen behaglich, und sie finden sich auf einem Schemel am rechten Platz, d. h. Gesundheit der Seele und des Leibes ist überall schön, auch selbst hier noch.«

Obschon Rembrandts Malerei entschuldigt wird mit der Erklärung: *elle est une poésie,* muß Taine nach seinen Prinzipien auch für die Poesie eine Rangordnung aufstellen, nach welcher viele der berühmtesten poetischen Charaktere nur einen niedrigen Rang einnehmen. II, 336 heißt es von Harpagon, Tartuffe, George Dandin: *cette triste espèce;* ihre Mittelmäßigkeit und Häßlichkeit werde dadurch verdeckt, daß sie den Hauptfiguren zum Relief dienten. Don Quixote und Sancho sollen gar mit der Behauptung gerechtfertigt werden, der Dichter entziehe ihnen unsere Sympathie. Höher stehen dann schon die gewaltigen Typen der alten und neueren Tragödie in ihrer maßlosen Leidenschaftlichkeit (II, 336), dazu auch Byrons Helden und Goethes Werther gerechnet werden. In bezug auf Shakespeare und Balzac muß eingestanden werden, daß zehn- oder zwölfmal »die Hauptperson ein Wahnsinniger oder ein Bösewicht ist«; aber es finden sich denn doch bei Shakespeare auch »wahre Helden«, nämlich »vollkommene Bilder der Unschuld, der Güte, der Tugend, des weiblichen Zartgefühls« (II, 341), und zahlreich sind sie vor allem bei Corneille vertreten.

Eine Erklärung vom Wesen der Kunst kann aber doch nicht stehen bleiben bei dem Nebeneinander, daß sie einerseits eine Ergänzung der Wissenschaft und anderseits eine Ergänzung der Moral sei, auch dann nicht, wenn auf letzteres der Nachdruck gelegt wird. Es drängt sich die Frage nach einer höheren Einheit von »Naturgewalt« und »sittlichem Ziel« auf. Taine nennt das in einem Resümee den abstrakten Begriff der Kraft. II, 401 f. heißt es: »Wir haben den bemerkenswerten Charakter unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet: je nachdem er bedeutsamer, d. h. beständiger und ursprünglicher und je nachdem er wohltätiger, d. h. besser geeignet ist, zur Erhaltung und Entwicklung des Individuums und der Gruppe, zu der es gehört, beizutragen. Wir haben gesehen, daß diesen beiden Gesichtspunkten, danach man den Wert der Charaktere bemessen kann, zwei Entwicklungsreihen entsprechen, danach man die Kunstwerke schätzen kann. Wir haben bemerkt, daß die beiden Gesichtspunkte in einem einzigen zusammentreffen, und daß in Summa der bedeutsame oder wohltätige Charakter immer nur eine Kraft ist, bald gemessen nach ihren Wirkungen auf andere, bald nach ihren Wirkungen auf sich selber.« — Nun ist diese Kraft als der wohltätige Charakter in seiner Vollendung — Liebe, und wenn der wohltätige Charakter im Grunde mit dem bedeutsamen Charakter eins, dieselbe Kraft ist, nur einmal unter dem Gesichtspunkt des Natürlichen, das andere Mal unter dem des Sittlichen betrachtet, so erweist sich diese Kraft als die elementarisch die Natur durchwaltende Liebe. — Auf der Liebe als auf dem zu offenbarenden Naturelement würden also Wesen und Wert der Kunst beruhen, die sich damit darstellte nicht als Zwitter der so disparaten Wissenschaft und Moral, sondern als ein Sprößling der Religion.

Dafür daß sie der Religion zum mindesten weit näher verwandt ist, legt deren Geschichte und ihre eigene ein unabweisbar lautes Zeugnis ab. Keine Kunst, die nicht in ihren Anfängen enge Beziehungen zur Religion hätte; die einfachsten Zeichnungen der Wilden nicht vom bloßen Nachahmungstrieb eingegeben, immer von religiös übersinnlicher Bedeutung.

Dagegen ist Taines Darstellung vom Ursprung der Kunst mit ihrer Elimination der Religion (oben S. 339) auch von aller geschichtlichen Bezeugung und Wahrscheinlichkeit verlassen. Erst macht der Mensch allerhand Erfindungen hinsichtlich der Kleidung, Nahrung, Wohnung. So lange ist er nur ein besser versorgtes Tier. Dann fängt er an, sich der Betrachtung hinzugeben, interessiert sich für die permanenten schöpferischen Ursachen, von denen sein und seiner Mitmenschen Dasein abhängt, für die *caractères dominateurs et essentiels*. — Auch da nichts von Religion! Zur Befriedigung dieses Interesses schlägt er

zwei Wege ein. Die Wissenschaft ist der erste, danach kommt er auf den der Kunst. Kein Wort von den religiösen Vorstellungen und Bräuchen, die doch, wie sicher nachweisbar, schon mit den allerersten Erfindungen müssen verknüpft gewesen sein, mit der Bereitung der Nahrung mittels des Feuers, der Verfertigung von Kleidung, der Herstellung von Gerätschaften und Waffen, dem Bau von Zelt und Hütte.

Und doch kennt Taine sehr wohl die Bedeutung der naturreligiösen Vorstellungen für die Kunst. Feinsinnig hebt er sie unter den Vorzügen der alten Kunst hervor und spricht dabei von »einer Anschauung der Welt, die heute verloren gegangen, einer eigenen Art, die natürlichen und göttlichen Mächte vorzustellen, zu verehren und anzubeten« (II, 233). Ja, wenn er am Schluß des größeren Werks seine ästhetischen Bemerkungen aus der »technischen« in eine anschauliche Sprache übertragen will, verweist er für die von ihm unterschiedenen Stufen der Kunst auf die Entwicklung der naturreligiösen Vorstellungen: »In der Sprache des Malers ist das Werk das höhere, in dem der Charakter, welcher in der Natur den größtmöglichen Wert hat, noch durch die Kunst den größtmöglichen Wertzuwachs erhält. Lassen Sie mich dasselbe in einer weniger technischen Ausdrucksweise sagen. — — Die Griechen, unsere Lehrherren, lehren uns hier die Theorie der Kunst wie alles übrige. — — Die drei Entwicklungsstufen ihrer künstlerischen Auffassung sind gerade die, welche uns zu unserer Doktrin geführt haben. Anfangs sind ihre Götter nichts als die elementaren, tiefen Kräfte des Weltalls: die mütterliche Erde, der regenspendende Jupiter und der Sonnenherkules. Ein wenig später lösen diese Götter ihr Menschtum aus der Hülle der rohen Naturgewalten, und die kriegerische Pallas, die keusche Artemis, Apollo der Befreier — — all diese wohltätigen Mächte bilden den edlen Chor der vollendeten Gestalten, welche Homers Dichtung auf den Thron erhebt. — — Schließlich drücken die Finger des Menschen dem Marmor die unsterbliche Form ein.«

Aber was hat diese Auffassung der Naturkräfte als menschenähnlicher beseelter Wesen, was hat dies Sicheinfühlen, diese Durchgeistung der Natur, an der das geistige Bewußtsein des Menschen erwacht und sich entwickelt, mit der wissenschaftlichen Naturbeobachtung gemein? Wird durch Übertragung der menschlichen Gefühle auf Wasser, Wind, Erde etwas von dem *caractère élémentaire* der Dinge in einer der Wissenschaft irgendwie verwandten Betrachtungsweise erkannt? Der Abstand kann nicht größer sein! Man kann, eben bei der Allgemeinheit des Begriffs, auch von einem *caractère essentiel* sprechen, der darin zum Ausdruck komme, daß die unbeweglich

drohenden Berge zu kahlköpfigen Riesen und buckligen Ungeheuern werden, die schillernden, hüpfenden Wasser zu schwatzenden, lachenden Gestalten, große, schweigsame Pinien zu strengen Jungfrauen (nach Taine, *Sculpteurs en Grèce*); aber läßt sich mit solcher Auffassung des Begriffs die Bestimmung begründen, daß die Kunst einesteils Wissenschaft sei? — Wodurch ist jene naturreligiöse *idée du monde* für uns zu einer *idée perdue* geworden? Doch eben durch die Erstarkung der wissenschaftlichen Betrachtungsweise. Wie hat die Wissenschaft durch Jahrhunderte mit den mythologischen Vorstellungen gekämpft! Und sie kämpft noch mit ihnen, die eine sichere Schutzwehr an der Sprache haben, welche übrigens die Menschen, nach Taine, schon als bloße *bêtes mieux approvisionnées* müßten besessen haben. Taine meint (II, 236): »Die neue Weisheit zerstörte die Religion nicht, sie deutete sie aus, sie führte sie auf ihren wahren Gehalt zurück, auf das poetische Empfinden der Kräfte der Natur.« Hier deutet Taine den wahren Ursprung der frühen Poesie an. Aber eben darin bestand die Zerstörung der Natur r e l i g i o n, daß ihre Vorstellungen zu poetischen abgeschwächt wurden.

Als poetische leben sie fort, und die Wissenschaft muß sie als solche gelten lassen, nicht weil sie das gleiche Bedürfnis befriedigen wie sie, sondern ein unabweisbares Gefühlsbedürfnis, das sie unbefriedigt läßt. Sie machen den elementaren Charakter aller Poesie aus, auch in Shakespeares, in Goethes Helden leben sie fort, aber im Zeitalter der Wissenschaft sind sie für Taine so weit abgeschwächt, daß sie sich nicht mehr genügend dem Versuch zu widersetzen vermögen, die Kunst als eine Art Wissenschaft zu bestimmen. Was sich in ihm der Umwandlung der Kunst in Wissenschaft noch widersetzt, ist das Bewußtsein um die andersartige, höhere Bedeutung des Sittlichen, um den einzigartigen Wert sittlicher Hingabe, um die Bedeutung der Liebe. Es ist mithin die christliche Religion, welche vermag, was die Naturreligion für sich nicht vermag. Findet doch in ihr der *caractère bienfaisant par excellence* in seinem Einssein mit dem *caractère élémentaire* der Natur einen Ausdruck, welcher das Sittliche in seiner vollen Freiheit aller Naturnotwendigkeit gegenüber offenbart und durch dieses Bewußtsein es dem Menschen möglich macht zu erkennen, daß die Natur in ihrer Notwendigkeit, in der Verknüpfung der *caractères élémentaires* in Raum und Zeit nach den *causes primaires et génératrices* von den Gesetzen seines Denkens bestimmt wird, und so auf Grund der Glaubensfreiheit zur Freiheit der Wissenschaft zu gelangen.

Taine kann denn auch auf die christlich-religiösen Vorstellungen verweisen als von jener höchsten Allgemeingültigkeit, welche er für das vollendete Kunstwerk fordert (II, 345): »Höher noch und in einem

erhabeneren Himmel sind die Offenbarer, die Erlöser und die Götter, die Griechenlands, wie sie in Homers Dichtung geschildert werden, die Indiens, wie sie die vedischen Hymnen, die alten Epen und buddhistischen Legenden zeigen, die Judäas und des Christentums, dargestellt in den Psalmen, in den Evangelien, in der Apokalypse und in dieser fortlaufenden Kette von poetischen Bekenntnissen, deren letzte und höchste Ringe die Fioretti und die Nachfolge Christi sind. Da erreicht der verklärte und über sich hinausgehobene Mensch seine ganze Größe, vergöttlicht oder göttlich, fehlt ihm nichts. Wenn sein Geist, seine Kraft oder seine Güte noch Schranken haben, so doch nur in unseren Augen, für unseren Standpunkt und nicht in den Augen seiner Rasse und seines Jahrhunderts. Der Glaube hat ihm alles verliehen, was die Phantasie empfangen hatte; er ist auf der Höhe, und ihm nahe zur Seite, auf die Höhe aller Kunst, treten die erhabenen und einfältigen Werke, welche seine Idee zu tragen vermochten, ohne unter ihrem Gewicht zu erliegen.« — Aber Taine kann die Vorstellungen des christlichen Glaubens nicht wie die naturreligiösen sich in Poesie auflösen lassen, sondern muß an ihnen — von seinem Gesichtspunkte aus tadelnd — auch den Widerstreit und Gegensatz hervorheben, in dem sie zu einer rein künstlerischen Verklärung der Sinnenwelt stehen kraft jenes Mehr als Poesie, das die Bildlichkeit der christlich-religiösen Erkenntnis von der zu Poesie abschwächbaren naturreligösen unterscheidet und hinaushebt über die Naturnotwendigkeit, aus deren Bann die Poesie nicht wahrhaft zu erlösen vermag, das aber auch eben erst damit der Poesie und ihrem Wunder den letzten Halt gegenüber dem Empirismus einer mechanisch wissenschaftlichen Weltauffassung verleiht.

Wie Taine das geschichtliche Verhältnis von Religion und Kunst bei seiner Darstellung vom Ursprung der letzteren unberücksichtigt läßt, so läßt er sich auch nicht darauf ein, das Verhältnis beider philosophisch zu bestimmen. Darum kann auch hier nicht darauf eingegangen werden, ohne unser Thema aus den Augen zu verlieren. Ich kann aber auf meinen Aufsatz über »Literaturforschung und Bibel« in der »Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte« 1908 3.4 verweisen.

Wenden wir uns zu Taines Ausführungen über die künstlerische Produktion, so sprechen auch sie dafür, daß es den Künstler nicht verlangt, objektive Erkenntnis wiederzugeben, sondern den »Gleichklang«, »der aus dem Busen dringt und in sich selbst die Welt zurückeschlingt«, auf mitteilbaren Ausdruck zu bringen, darin, wie im »Quell aus verborgenen Tiefen«, alle Wasseradern nah und fern, so alle Gefühle der Menschenherzen zusammenfließen und zum befreien-

den Licht gelangen. — Taine zählt nicht etwa Gefühle *(la tristesse, la joie, l'amour tendre, la colère emportée)* als bedeutsame Charaktere nur da auf, wo er von der Musik spricht (I, 70), der er (I, 153) nachrühmt, daß sie sich besser als jede andere Kunst dazu eignet, »die schwankenden Gedanken, die gestaltlosen Träume auszudrücken — — die schmerzliche und großartige Verwirrung eines ruhelosen Herzens, das nach allem strebt und sich an nichts bindet«; auch bei den anderen Künsten sind es die beherrschenden Gefühle der Zeit und des einzelnen in ihr, davon er die künstlerische Produktion bestimmt sein läßt, sei es daß er einzelne Künstler nennt, sei es daß er von allgemeinen Annahmen ausgeht. Von Michel Angelo heißt es (I, 47): »Kein wirklicher Mann, keine wirkliche Frau gleichen den entrüsteten Heroen, den riesenhaften, verzweifelten Jungfrauen, welche der große Mann in der Grabkapelle hingelagert hat. In seinem eigenen Genius und in seinem eigenen Herzen hat Michel Angelo diese Typen gefunden. Um sie zu erreichen, bedurfte es der Seele eines Einsamen, eines Grüblers, eines leidenschaftlichen und großmütigen Rächers.« — Von Rubens (I, 56): »Rubens empfand sie selber; und die Poesie des derben und reichlichen Lebens, des befriedigten und ausschweifenden Fleisches, der brutalen und ins Riesenhafte wachsenden Freude füllte die ihr hingegebene Sinnlichkeit aus.« — Endlich von einem Künstler in einer Zeit des Niedergangs (I, 91): »Und wie hier der hervorstechende Charakterzug die Traurigkeit ist, so gewahrt er in den Dingen auch nur die Traurigkeit. Ja, mehr noch, durch die ausschweifende Einbildungskraft und den Trieb zur Maßlosigkeit, die ihm eigen sind, vergrößert er sie, geht darin bis zum äußersten, durchtränkt sich damit und seine Werke.«

Taine schreibt dem Künstler in erster Linie zu *une sensation originale*, die ihn zum Künstler macht. So wird man die Eigenschaft schwerlich bezeichnen, die den Gelehrten zum Gelehrten macht. Bestünde eine nahe Verwandtschaft zwischen Kunst und Wissenschaft, dann sollten doch auch die entsprechenden Talente verwandt sein. Es kann ja wohl die eine oder andere Anlage beiden zustatten kommen; aber doch wird man Dichter und Mann der Wissenschaft nicht in einer Person beieinander suchen und nur selten finden, wohl aber Dichter und Propheten.

Da, wo Taine im *Idéal de l'Art* meisterhaft der Meisterwerke »Wurzeln« nachzuweisen weiß in einer Sprache, die sich der Musik in ihrem *pêle-mêle douloureux* annähert, spricht er nur von ihrem sittlichen Gehalt in Übereinstimmung mit Kants schönem Ausspruch: »Die Natur in ihren schönen Formen spricht figürlich zu uns, und die Auslegungsgabe ihrer Ziffernschrift ist uns im moralischen Gefühl ge-

geben.« Von der besonderen Kunst, die Eigenart dieses oder jenes Objekts treu wiederzugeben, wie die Kunstgeschichte sie diesem oder jenem Meister nachrühmt, ist gar nicht die Rede.

Käme es der Kunst wie der Wissenschaft auf objektive Charakteristik an, wie könnte dann dasselbe Objekt von den verschiedenen Dichtern — nicht etwa nur von Dichter und Maler — so verschieden dargestellt werden, wie Taine dies von Racine im Vergleich mit den Alten (I, 142) dartut? »Bei Racine beweint Iphigenie, als sie durch ihren Vater den Opferpriestern ausgeliefert wird, nicht wie bei Euripides mit Mädchentränen den Verlust des Lebens, sie hält sich für verpflichtet, ohne Murren ihrem Vater, der ihr König ist, zu gehorchen, und weil sie eine Prinzessin ist, zu sterben, ohne zu weinen. Achill, der bei Homer den Fuß auf den Leib des sterbenden Hektor setzt, sich in seiner Rachgier noch nicht gesättigt fühlt und wie ein Löwe des besiegten Mannes ‚rohes Fleisch essen' möchte, ist bei Racine ein Prinz von Condé, glänzend und verführerisch.« — Man wird sagen, Racines Objekt sei eben auch ein anderes, nicht griechische Freiheit und Natürlichkeit und Leidenschaftlichkeit wolle er schildern, sondern seine Zeit des Absolutismus mit dem Zwang der Etikette, nicht den Hof Agamemnons, sondern den Ludwigs XIV. Nun wohl, aber so sehr kommt es ihm auf das Subjektive, auf Stimmungen, innerliche Vorgänge an, so gar nicht auf die Besonderheit der entsprechenden äußeren Objekte, daß es ihm sogar vorteilhaft erscheint, diese unter fremdartigen Zügen einer fernen Zeit zu verdecken. Oder meint man, das sei nur geschehen, weil er den Hof Ludwigs XIV. eben nicht in realistischer Treue auf die Bühne bringen durfte? Einen so großen Zeitabstand erforderte auch damals der Respekt nicht, und diese Erklärung vergißt, daß es sich um eine allgemeine Neigung der Künstler handelt, ihr eigentliches Objekt, daß ich so sage, unkenntlich zu machen, indem sie es einem fremdartigen, vielleicht schon oft zu gleichem Zweck benutzten unterschieben. Der Konsequenz unserer Ausführungen nach ist der Vorzug der überlieferten poetischen Fabeln und sonstiger Ein- und Verkleidungen unter anderem auch darin zu suchen, daß sie losgelöst sind aus den empirisch gegenwärtigen Zusammenhängen. Darauf verweist auch das dabei reichlich vertretene Wunderbare, das in der Kunst einen sehr großen, in Taines Kunstphilosophie auch nicht den kleinsten Platz hat. — »Der Vorgang, in dem ein einzelnes dichterisches Werk sich bildet, empfängt nun sein Gesetz aus einem Verhalten zur Lebenswirklichkeit, das vom Verhältnis der Erfahrungselemente zum Zusammenhang der Erkenntnis ganz verschieden ist« (Dilthey, Erlebnis und Dichtung 1906, S. 154). — Gewiß wird bei der Aneignung eines erprobten Stoffs, welcher mit

einfachen, allgültigen, aus der Zufälligkeit des Empirisch-Wirklichen losgelösten Handlungen und Situationen dem Dichter entgegenkommt, sich doch immer eine Abänderung des Objekts ergeben nach den Forderungen des eigenen Erlebens und der Umwelt. In dem unmittelbaren Zusammenschluß des von außen Dargebotenen mit dem innerlich Erlebten liegt der Keimpunkt des Kunstwerks. Der »Charakter« kommt so erst am »Ensemble« zum Bewußtsein, und das Ensemble wird erst lebendig in Berührung mit dem Charakter. Das ist ein intuitiver Vorgang, so viel dann auch bei der Ausführung die besonnene Überlegung nachhelfen mag. Nach Taines Darstellung hat es den Anschein, als seien beide, Charakter und Ensemble, in der Produktion völlig zu sondern und der Charakter etwas zuvor und für sich Erfaßtes. So wenn er (I, 372) sagt: »Eine zweite Gruppe von Elementen wird im Schriftwerk durch die Situationen und die Ereignisse gebildet. Wenn der Charakter konzipiert ist, muß der Konflikt, in den man ihn verwickelt, geeignet sein, ihn zu offenbaren.«

Kommt es für die Kunst nur auf das Maß an, in welchem der Charakter oder innere, seelische Gehalt zu allgemeinem Ausdruck am Sichtbaren gebracht ist, dann bedarf die Gleichwertigkeit von Rembrandts und Rafaels, Shakespeares und Sophokles' Werken keiner gezwungenen Rechtfertigung. Es kann das gleiche Maß von Ausdrucksfähigkeit erwiesen werden am entgegenkommenden und am widerstrebenden Objekt, und ebenso wird der Ausdruck der inneren Einheit gerade dann besonders stark sein, wenn es dem Künstler gelingt, das Allumfassendste noch im Besondersten zu veranschaulichen, das Typische im Individuellen.

Es kann die Kraft der Sonne sich im gleichen Maße darin zeigen, daß sie Schnee und Eis noch einem kurzen nordischen Sommer abgewinnt, wie in dem milden Winter, dem üppigen Frühling Italiens. Das widerstrebende, anscheinend ungünstige Objekt wird dem Künstler für gewisse, gemischt moralische Gefühle, Gefühle, die von Spannungen und Hemmungen begleitet sind, eben das günstige, das vollkommene Ausdrucksmittel sein. Ja, da alle moralischen Gefühle in keines Menschen Brust ohne Spannung und Hemmung sind, so wird der Versuch, den Sieg des Guten, die Allmacht der Liebe, die vollendete sittliche Harmonie in dieser irdischen Sichtbarkeit ohne allen Gegensatz und Widerstand zur Darstellung zu bringen, immer der Gefahr ausgesetzt sein, der Leere und Ausdruckslosigkeit zu verfallen. Während anderseits das Kunstwerk allerdings auf der niedrigsten Stufe steht, in dem am Dunklen und Häßlichen nicht noch *une émotion religieuse* oder am Gemeinen und Erbärmlichen nicht *la santé morale* zum Ausdruck gelangt, sei es als Kampf des Lichts mit der Finsternis in Rem-

brandts Helldunkel, sei es im Behagen eines holländischen Genrebilds. — Die religiöse Malerei hat nicht in Darstellungen himmlischer Seligkeit ihr Höchstes erreicht; zu keinem Vorwurf hat es sie so gewaltig gezogen wie zu dem gekreuzigten Christus, und in den Bildern vom Auferstandenen fehlen die Spuren der Leiden nicht, auch die holde Anmut von Rafaels Madonnen wird gestreift vom Kreuzesschatten.

Fra Angelicos, Dürers, Memlings Darstellungen der heiligen Geschichte drängen den Theoretiker, gegen dessen Theorie sie zeugen, zu dem Ausspruch: *Une telle peinture va au-delà de la peinture.* Das tut sie, indem sie über sich hinaus auf ihren Ursprung weist, was Taine andeutet, wenn er zugleich von *émotion religieuse, divinations philosophiques, conception générale de la vie* spricht. Denn *le caractère bienfaisant par excellence* ist wieder nicht in dem Sinne das Wesen der Kunst, daß ihre Aufgabe sei, ihn in ihren Objekten, schließlich in der Darstellung vollendet schöner Heiligen vorzuführen, sondern in dem Sinne, daß sie selber ein Ausfluß, ihr Werk die Offenbarung der allumfassenden, allbeseelenden Liebe ist, die, über die allgemeine Menschenliebe hinausgehend, sich nähert der auch alle »seufzende« Kreatur erlösenden göttlichen Liebe. Riemer hat Goethes »ganze Dichtart« bezeichnen können als »das Vermögen, das Gedachte und Gedichtete in und als Wirklichkeit zu sehen, wenn man die Welt mit Liebe betrachtet«. Und Dante sagt vom *dolce stil nuovo: Ed io a lui: io mi son un che, quando — Amor mi spira, noto, ed in quel modo — Che ditta d'entro vo significando.* Worauf das Eingeständnis erfolgt: *Io veggio ben, come le vostre penne — Diretro all dittator sen vanno strette — Che delle nostre certe non avenne* [1]).

Der echte Künstler behandelt alle seine Gestalten mit Liebe, und auch das abschreckendste Objekt wird, indem der Künstler sich darin einlebt, es in sein Leben einbezieht, in ihr Licht gerückt. Anderseits werden die der Liebe fernsten, widerstrebendsten Gefühle, indem sie kraft dieser allgemeinsten Harmonie gegenständlich werden, dem Künstler und durch ihn den anderen noch indirekt zu Ausdrucksmitteln der Liebe, sei es auch, daß sie an ihr überwunden und vernichtet werden. Der wildeste, verzehrendste Haß bleibt, wenn er künstlerische Darstellung findet, nicht allein, verneint nicht völlig, sondern erhält, bloß durch die Darstellung, als tiefster verzehrender Schmerz den Charakter der Sehnsucht zu lieben, wie in Miltons Satan und Dantes Höllen-

[1]) »Und ich: Ich bin ein solcher, der, wenn Liebe — Mich anweht, acht gibt und in jener Weise, — Wie sie's im Innern vorspricht, schreib ich's auf. — — Ich sehe wohl wie eure Federn — Getreulich dem Diktate folgen, was — Gewißlich von den unsern nicht geschehen.«

bildern. Die unreine Leidenschaft zügelloser Sinnlichkeit wird eben dadurch, daß sich in künstlerischer Darstellung ihr Wesen offenbart, sich selbst blendende, zerfleischende Qual, wird zum Jammer der Liebe über die entsetzlichste Verwüstung des eigenen Bildes, wie in Rembrandts Simson und Delila. Fehlt diese immanente Moral, so spricht man entweder von aufdringlichem Moralisieren — die Moral ist äußere Zutat — oder von Immoralität — die Einheit des Guten und Lebenfördernden, des Schlechten und Lebenverneinenden ist in der Darstellung verletzt, die eben damit unwahr geworden ist. Sinnlich unreine Bilder, welche darauf berechnet sind, das Laster reizend zu machen, dem Triebe der Wollust und Grausamkeit eine Weide zu bieten, mögen technische Meisterwerke sein, die Formen schön scheinen, Kunstwerke sind es nicht; es fehlt die Schönheit, welche immer auf der Übereinstimmung der Objekte mit den Gefühlen beruht, dadurch sich deren *caractère essentiel,* das ist ihr sittlicher Charakter offenbart. Sie sind in Schönheit unwahr, in Wahrheit unschön. Es fehlt der Schöpferdrang der Liebe; an ihre Stelle trat die Absicht.

Die allgemeinste, allgewaltige Art der Liebe — die Geschlechtsliebe, geheimnisvoll mit dem Ursprung allen Lebens verquickt, läßt den Dichter sich selber finden, macht Nichtdichter zu Dichtern, verleiht einem jeden Empfänglichkeit für Poesie. Sinnfällige Schönheit übt über sie eine zauberhafte Gewalt aus, die sie doch auch wiederum erst von ihr erhält, und das weit über den Bereich des Menschenbildes hinaus. Sie macht die Vogelstimmen zu Sprachgesellen des Menschen und beschwingt dessen Glieder im Tanz. Kunstwerke für jedermann sind: Bilder schöner Frauen, Liebesgeschichten von schönen Frauen, Liebeslieder auf schöne Frauen — Rembrandt, Dürer, Memling sind »nicht jedermanns Ding«. Und doch ist es unmöglich, den Naturtrieb etwa als Ursprung der Kunst zu denken. Seine Bedeutung für die Kunst, die weite und hohe Bedeutung seines Namens selber hat zur Voraussetzung das übersinnliche Vermögen der Menschenseele, das Bewußtsein ihres ewigen Ursprungs, darin Religion und Sprache, Kunst und Wissenschaft wurzeln.

Endlich kann auch noch der kunstgeschichtliche Begriff des *personnage régnant,* den Taine zum Schluß seiner Ausführungen über die Produktion des Kunstwerks aufstellt, dazu dienen, unser bisheriges Ergebnis zu bestätigen. Es heißt davon I, 156 f.: »So macht denn dies Ganze von Gefühlen, Bedürfnissen und Fähigkeiten, wenn es sich ungeteilt und mit voller Kraft in derselben Seele offenbart, die herrschende Persönlichkeit aus, d. h. das Modell, welches die Zeitgenossen mit ihrer Bewunderung und ihrer Sympathie umgeben: in Griechenland ist es der nackte Jüngling von edler Gestalt, vollkommen

in allen körperlichen Übungen, im Mittelalter der verzückte Mönch und der verliebte Ritter, im 17. Jahrhundert der vollendete Hofmann, in unseren Tagen der Faust und der Werther, unbefriedigt und traurig. — Man kann also das ganze Tun der Künstler dahin zusammenfassen, daß sie ihn *(le personnage régnant)* bald darstellen, bald sich an ihn richten. Sie richten sich an ihn in den Symphonien Beethovens und in den Fensterrosen der Kathedralen, sie stellen ihn dar im Meleager und den Niobiden der Antike, im Agamemnon und Achill Racines. So daß alle Kunst von ihm abhängt, da die ganze Kunst sich nur bemüht, ihm zu gefallen.« — Auf die Einzelheiten dieser Begriffsbestimmung will ich nicht eingehen und möchte nur bemerken, daß mir die Unterscheidung, wonach einige Künste oder Kunstwerke *le personnage régnant* zum Ausdruck bringen, andere aber sich an ihn wenden, anfechtbar dünkt; richtiger wäre wohl, daß alle immer beides tun. Jedenfalls geht *le personnage régnant* aus den eine Zeit bewegenden Stimmungen hervor, die im Künstler als solchen zum Durchbruch und in ihm zur Vergegenständlichung kommen. Die Absicht einer objektiv geschichtlichen Kennzeichnung seiner Epoche schreibt auch Taine dem Künstler dabei nicht zu, wenn auch dem Historiker der von jenem geschaffene Typus dazu sehr wohl dienen kann. »Ein Bekenntnis«, »eine Beichte« war Goethes Werther; seine Epoche in ihrem Weltschmerz zu charakterisieren lag dem jugendlichen Dichter fern. Später, darüber reflektierend, schreibt er: »Ich hätte kaum nötig gehabt, meinen eigenen Trübsinn aus allgemeinen Einflüssen meiner Zeit und aus der Lektüre einzelner englischer Autoren herzuleiten. Es waren vielmehr individuelle, naheliegende Verhältnisse, die — — mich in jenen Gemütszustand brachten, aus dem der Werther hervorging. Ich habe gelebt, geliebt und sehr viel gelitten.«

Von den drei Momenten, welche Goethe hier, als für die Erklärung seines Werks in Betracht kommend, nennt: Einflüsse der Umgebung, besondere persönliche Erlebnisse, Gewalt der Gefühle, wozu dann noch als viertes in seiner Darstellung Charakter und Geschick des jungen Jerusalem kommen, die der Objektivierung zum Kristallisationspunkt dienen, von all diesen Momenten geht Taine fast ausschließlich dem ersteren nach, mit meisterhaftem Scharfblick und Feingefühl. Das Gesetz, nach dem sich die künstlerische Produktion vollzieht, drückt er so aus: *L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes.*

Dieser Determinismus gilt allgemein als *caractère élémentaire* von Taines ganzer Kunstschriftstellerei, und zwar in einer wieder durch den Geist der Zeit bestimmten Fassung. Daß das Kunstwerk als Objekt wissenschaftlicher Betrachtung sich muß einfügen lassen in den

kausalen Zusammenhang und gedacht werden als der Naturnotwendigkeit unterworfen wie jede andere Erscheinung, war selbstverständlich nichts Neues; aber Taines glänzende einseitige Durchführung dieser Erkenntnis erweckte die Meinung, es sei damit das Geistige im Menschen, auch das anscheinend freieste, das künstlerische Schaffen, erwiesen als etwas seinem Wesen nach der Naturproduktion völlig Gleiches, und es lasse sich das Kunstwerk nicht nur in seiner äußeren Bedingtheit — nach Taines beliebtem Beispiel — dem Orangenbaum und der Orange vergleichen, sondern sei im Grunde nichts anderes. Die Sache so, sei es mißfällig, sei es beifällig, zu verstehen, dazu leiten auch Taines Ausführungen an, die die Kunst in Wissenschaft zu verwandeln sich anschicken. Ist die künstlerische Anschauung auch nur wissenschaftliche Reflexion, dann kommt schließlich alles, so scheint es wohl, nur noch auf einen großen Naturmechanismus hinaus, der auf dem Höhepunkt der Entwicklung sich in sich selber reflektiert. An jene für Taine erst charakteristische Gleichsetzung der Kunst mit der Wissenschaft hat man sich, wie das auch sonst mit den originellen Gedanken eines Autors zu geschehen pflegt, gehalten und in dem Gefühl der Unstimmigkeit die ergänzende Forderung des *caractère bienfaisant* zurücktreten lassen.

Aber gesetzt den Fall, die Kunst wäre eine Art Wissenschaft, so bliebe der Mensch ihrer Naturnotwendigkeit doch nur in einem Sinne unterworfen, in dem anderen Sinne hängt die Natur gerade als das Dasein der Dinge, sofern es von allgemeinen Gesetzen bestimmt wird, vom Denken eben des Menschen ab, da ja diese Notwendigkeit gerade auf der Anwendbarkeit der Denkgesetze auf die Erscheinungen der Sinne beruht. — Freilich könnte man in dem angenommenen Falle, wie Taine den Löwen nichts als ein Gebiß auf vier Beinen nennt, vom Menschen sagen, er sei nichts als ein Gehirn auf zwei!

Wäre er in seiner Geistigkeit nur Verstand, man gestatte einmal diese Annahme, so möchte er nicht imstande sein, sich jener Abhängigkeit der Natur von seinem Geist, sich seiner Freiheit bewußt zu werden, da auch sein Inneres für ihn ein Äußeres, will sagen ein Ablauf kausal bedingter Erscheinungen, wie es dies für die psychologische Betrachtung ist, sein würde. Es gäbe für ihn eine Andersartigkeit der Natur so wenig wie eine innere eigenartige Übereinstimmung mit ihr, nicht den Unterschied eines von seinem Denken unabhängigen Seins der Natur, in das er sich einzufühlen vermag, und einer Gesetzmäßigkeit der Natur, die er den Gesetzen seines Denkens konform befindet.

Wenn denn auch der Künstler im Kunstwerk wiedergeben muß, was die Eigenart seiner Rasse und seiner Zeit ist, und insofern der

Naturnotwendigkeit gehorcht, so zwingt er doch anderseits die objektive, gesetzmäßige Welt der Natur, was nicht ihre Art, sondern die Eigenart des Geistes ausmacht, menschliches Fühlen, menschliche Seelenbewegungen ihm mitteilbar zu verbildlichen. Und in solcher Wiedergabe enthebt er die Dinge dem Naturmechanismus, offenbart in ihnen einen Gleichklang mit seinen Gefühlen, von dem die Erkenntnis nach dem Satz vom Grunde nichts erkennen läßt, ja, er befreit in ihnen ein wesenverwandtes Geistiges und läßt so eine höhere Einheit ahnen, in welcher Natur und Menschengeist ihren Ursprung haben, und nähert sich so dem Propheten, der im Geist von dem Gott zeugt, welcher den Gang der Gestirne nach demselben unwandelbaren Gesetz bestimmt, das der Mensch in seinem Gewissen erkennt, und welcher den Einklang beider in der Liebe offenbart, die ihr Bild auch noch aus der widerstrebendsten Kreatur, aus dem in Selbstsucht erstarrten Menschen herauszulieben vermag.

Taine weist den Naturalismus ausdrücklich ab; aber er liegt in der Konsequenz seiner eigenartigsten Aufstellungen. Und so mag auch er anders verstanden werden, als er verstanden sein will, vielleicht aber richtiger, als er sich selbst versteht, wenn der moderne naturalistische Realismus in ihm seinen Ästhetiker sieht. Auf Taine könnte sich der Realist berufen für seine umfangreichen wissenschaftlichen Studien, wonach man weite Reisen macht, Bibliotheken durchforscht, um einen Roman, ein Drama zu schreiben, und ebenso für seine »Heimatskunst«. Taine betont wieder und wieder den nationalen Charakter der großen Kunstwerke und weiß die enge Verbindung der Kunst mit Land und Leuten trefflich nachzuweisen. Da liegt es nahe, unter dem Eindruck seiner Bestimmungen vom Wesen der Kunst, daß man zu einem ähnlichen Quidproquo kommt, wie es oben aufgedeckt wurde bei Besprechung von Taines Determinismus. Der echte Künstler gibt, als ein Niederländer, den Niederländer, aber auch Niederländer in den Personen der heiligen Geschichte, er gibt als Italiener, den Italiener, weil er sich eben als Künstler selbst und doch im Individuum den Typus gibt. Aber im Hinblick darauf, daß die Kunst eine Art Wissenschaft ist, läßt sich Taines Nachweis leicht dahin verstehen, mittels wissenschaftlicher Studien von Heimatsgeschichte und Heimatsart sei eine besondere »Heimatskunst« zu machen.

IX.

Bühnenkunst und Drama.

Von

Waldemar Conrad.

4. Das mimische Element neben dem wortsprachlichen.

Bei der theoretischen Betrachtung der Bühnenkunst ist man, wie wir zeigten, zuerst aufmerksam geworden auf die Bedeutung des Anteils, den die Dichtkunst an ihr hat [14]), tatsächlich dagegen soll historisch das mimische Element die erste Wurzel dieser Kunstgattung gewesen sein. Jedenfalls kommen die bildenden Künste also erst in zweiter Linie in Betracht, und wir wollen daher von ihnen zunächst absehen. — Trotzdem aber könnte man in Frage ziehen, ob man in der Tat, wie im vorigen Abschnitt geschehen, diese Kunst für eine wesentlich zeitliche ansehen darf. Denn der mimische Darsteller, der Schauspieler, stellt doch in erster Linie, wie Otto Ludwig wohl nicht mit Unrecht betont, Menschen dar und nur durch sie bis zu einem gewissen Grade und gleichsam indirekt ihre »Handlungen«.

Indessen muß man hierin Dinger (a. a. O. II, 208 f.) unbedingt recht geben, der betont, daß in der Darstellung der Menschen im Sinne der bildenden Künste nicht die Stärke, sondern die Schwäche der Schauspielkunst liegt, da sie im weitesten Maße an die zufällige Gestalt des betreffenden Schauspielers gebunden ist, dessen »Maske« daher nie in Konkurrenz treten kann mit einem malerischen oder plastischen, hochstehenden Kunstwerk. Das »Ideal«, das wir bilden wollen, werden wir uns also nicht als eine besondere Art von bildender Kunst [15]) denken dürfen, wenn wir nicht den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen verlieren wollen, sondern wir müssen im Auge behalten, daß die Eigenart und Stärke dieser Kunst in der zeitlichen Veränderungsfähigkeit — wie wir uns zunächst einmal näherungsweise ausdrücken wollen — liegt.

Anderseits ist nun aber dennoch zuzugeben, daß die Darstellung des Menschen durch den Menschen die Grundlage aller Schauspielkunst bleiben muß. Denn durch die ganz andere primäre Bedeutsamkeit, die der Person des Schauspielers zukommt, unterscheidet sich

dieser sichtlich auf den ersten Blick, wie wir (in dieser Zeitschrift III, 500) auch schon einmal darlegten, von dem Rezitator eines Gedichtes, der nur als »mitgemeint« hinter dem gesprochenen Wort steht, das selbst »Träger« des Kunstwerkes, gleichsam sein Leib, seine Verleiblichung ist.

Daraus ergibt sich, daß allerdings nicht die »abstrakte« [16]) Handlung, die Otto Ludwig in den Hintergrund zu rücken bemüht ist, sondern die konkrete Handlung oder vielleicht deutlicher: der Mensch als Handelnder der Gegenstand aller schauspielerischen Wiedergabe ist.

Daß dabei der völlige Verzicht auf Worte im Sinne der »Pantomime« eine künstliche und unnatürliche Verarmung bedeutet, wird heute wohl kaum angezweifelt. Daß das pantomimische Spiel, sofern es sich in seiner Richtung zu etwas Reicherem und Eigenartigem fortentwickelt, — also als Tanz, vor allem in Verbindung mit Musik — Daseinsberechtigung gewinnen kann, sei hier nur angeführt, um durch den Gegensatz die Handlungspantomime in ihrer Armut zu kennzeichnen und den Sinn jener Idealbildung auch von anderer Seite her zu beleuchten. (Wir werden kurz darauf zurückzukommen haben.)

Es ist nur konsequent, wenn man dementsprechend nun auch die bloße, rezitierte Poesie als eine »verarmte« Gattung bezeichnet — sofern dieselbe sich nicht mit ihren Mitteln zu einer reicheren Eigenart fortentwickelt hat. Wenn wir also von dieser Seite her kommen, müssen wir — ähnlich wie Dinger [17]) will — umgekehrt die Daseinsberechtigung der nicht gespielten Poesie erst nachweisen.

Für die gegenständlich darstellende, schildernde Poesie bedarf es dessen nicht, da sie, wie wir zeigten, die Sprache in einer ganz anderen Funktion, und — wie wir gleichfalls schon betonten — in der Tat in einer, einer späteren Entwicklungsform zugehörigen Funktion verwendet. Dagegen bedarf es dessen für die Lyrik, die auch wie die Schauspielkunst die Sprache in ihrer Ausdrucksfunktion verwendet. Indessen machte schon Dohrn*) darauf aufmerksam, daß das »Ich« der Lyrik, das in dem Gedicht seine Gefühle, Gedanken und Wollungen äußert, sich durch eine eigenartige Unbestimmtheit seiner Persönlichkeit von Grund aus von dem dramatischen d. h. schauspielerischen Ich unterscheidet; denn das »Ich« eines lyrischen Gedichtes besitzt keine Vergangenheit und keine Zukunft, keine Umwelt, keinen Beruf, ja keinen Verstand und keinen Charakter — außer dem, was sich von all diesem in den Worten des Gedichtes selbst ausspricht;

*) W. Dohrn, Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Bd. X der Beiträge zur Ästhetik. Herausgegeben von Th. Fischer und K. M. Werner. Hamburg u. Leipzig, L. Voß, 1907.



dies geht so weit, daß ihm häufig nicht einmal ein Geschlecht oder Alter zukommt.

Es ist auf den ersten Blick deutlich, in welchem Grade dadurch solch eine Stimmung von der Person, die sie hat, losgelöst und zu etwas Selbständigem gemacht wird, ähnlich wie die Gedanken eines wissenschaftlichen Werkes, deren Kraft und Eigenart gerade beim Lesen in ihrer Selbständigkeit zutage tritt, wo sie nichts borgen von der Persönlichkeit des Redners, der uns leichtlich durch seine größere Unmittelbarkeit und Gegenwart täuscht. Und ebenso wie die Wissenschaft es tut, soll also die Lyrik nach Unabhängigkeit von der Gestalt und Person des Rezitators streben, um in der dadurch erreichbaren, eigenartigen Objektivierung einer Stimmung usw. zu einem abgeschlossenen Ganzen sein »Ideal« zu suchen, derart, daß es in dem einsamen, wenn nicht leisen, so doch lauten Lesen seine volle Erfüllung erfahren kann. Und damit erschließt sich ihr dann auch das ganze Gebiet der intimsten Kunst, die sonst der zeitlichen Kunst, wie wir andeuteten, im allgemeinen nahezu verschlossen bleibt. Und die Folge davon ist, daß ein Rezitator, der es unternimmt, Lyrik einem anderen oder einem Kreis von Zuhörern zu Gehör zu bringen, darauf bedacht sein muß, sich selbst mit seiner individuellen, bestimmten und begrenzten Person völlig in den Hintergrund treten zu lassen, daß er suchen muß, sie vergessen zu machen, aber nicht mit ihr zu wirken, geradeso wie dies der Sänger oder die Sängerin des (eigentlichen) Liedes tun wird. Auf die ganz andere, weit diskretere, bloß andeutende Verwendung der schauspielerischen Mittel, die somit hier im Gegensatz zu der dramatischen erforderlich ist, wiesen wir an anderer Stelle schon einmal hin.

Hiermit nun dürfte die Sonderberechtigung der Poesie und speziell der Lyrik in ihrer Eigenart für unsere Zwecke genügend dargetan sein. Gleichzeitig aber haben wir durch den Gegensatz ein weiteres Charakteristikum der Schauspielkunst gewonnen: Konkrete, individuelle Personen oder »Charaktere« hat der Schauspieler mit seinem lebendigen Leib zur Darstellung zu bringen (und, wie wir vorher sahen, in bedeutsamen zeitlichen Veränderungen), damit er mit demselben wirken kann.

Und als Resultat dieser Voruntersuchung ergibt sich, daß beides — Wort und Mimik — derart wesentlich für eine charakteristische Bühnenkunst in entwickelter Eigenart sind, daß man von keinem der beiden Bestandteile sagen kann, er sei »notwendiger« als der andere.

Als einen typischen Vertreter dieser, heute immer mehr zu allgemeiner Anerkennung sich durchringenden Anschauung kann man Dessoir anführen. Gerade während er — äußerlich wie Aristoteles —

von dem »Drama« als einer »Unterart der Wortkunst« handelt, nachdem er vorher (wie jener*) »Mimik«, »Inszenierung und Regie« als spezielle Mittel der Bühnenaufführung gesondert besprochen hat, tritt neben dieser äußeren Ähnlichkeit die grundlegende innere Verschiedenheit besonders deutlich hervor. Denn Dessoir bleibt sich zum Unterschied von Aristoteles völlig bewußt, daß er unter diesem Gesichtspunkt (der Wortkunst) nur das Lesedrama allseitig, von dem einheitlichen Gesamtphänomen des Bühnendramas aber nur einen Teil, nur die vorher bei der »Mimik und Bühnenkunst« nicht berücksichtigte Seite desselben beleuchtet.

5. Die »Durchdringung« jener beiden Elemente. (Dichter und Theater.)

Mit diesem Aufweis der Notwendigkeit beider Elemente ist aber die Frage nach ihrem Verhältnis noch keineswegs erschöpft. Denn während man anfangs dasselbe als ein Zusammen-, also gleichsam Nebeneinanderwirken anzusehen geneigt ist, hat schon Otto Ludwig[18]), ja schon Diderot[19]) nachdrücklichst die gegenseitige »Durchdringung« gefordert. Und auch Dessoir betont an anderer Stelle, daß »jedes mimische Einzeltun in den Zusammenhang des Ganzen einzuordnen« sei.

Und wenn Dinger mißverständlich immer auf den genetischen Ursprung der Bühnenkunst hinweist, der ein einheitlicher (der Tanz oder Tanzgesang) sei, so hat auch er eine solche Durchdringung — und zwar eine ursprüngliche — im Auge.

Es bedarf kaum eines Beweises, daß die Bühnenkunst erst dadurch eine einheitliche, eine Kunst werden kann. Aber den Sinn dieser »Durchdringung« hat man, wie mir scheint, noch nicht genügend geklärt.

Der Hinweis auf die (genetische) »Ursprünglichkeit« der Vereinigung beider Elemente soll bei Dinger offenbar eine solche Klärung geben. Aber aus einer Wurzel können im Verlaufe der Entwicklung zwei verschiedene Gattungen hervorgehen, wie ja gleich das Beispiel von Poesie und Tanz aus der gemeinsamen Wurzel zeigt. Und anderseits kann aus zwei Stoffen, wie gerade jeder Naturwissenschaftler weiß, durch »nachträgliche Mischung«, sofern nur dieselbe unter besonderen Umständen vorgenommen wird, ein völlig einheitlicher Stoff entstehen, beispielsweise aus Schwefel- und Eisenpulver das Schwefeleisen. Und dies ist sogar derart einheitlich, daß in ihm die beiden Bestandteile durchaus nicht mehr unmittelbar, mit bloßem Auge,

*) Wie aus dem Schluß des 18. Kapitels seines Werkes »Über die Dichtkunst« hervorgeht.



sondern nur durch ganz künstliche Methoden wiederzuerkennen und wieder zu erhalten sind. Dies letztere kann man von der Schauspielkunst trotz ihres einheitlichen Ursprungs offenbar nicht sagen; die Wort- und die Geberdensprache sind in ihr als zwei eigenartige Kunstmittel sofort zu unterscheiden. Die Charakterisierung jener Einheit als eine »ursprüngliche« schließt also über jene historische Angabe hinaus keinerlei klärendes Moment in sich, vermag nicht einmal den Grad der Einheitlichkeit als einen höheren zu kennzeichnen. — Wir sind also auf unmittelbare Deskription angewiesen.

Gemeint ist mit »Durchdringung« offenbar zunächst negativ die Aufhebung des »Gegensatzes«, in dem — nach Dessoir —, »wie jeder Kenner weiß«, das Theater zum Dichter steht, und den er sogar an jener Stelle*) als einen »notwendigen« bezeichnet. Und von der Bedeutung dieses Gegensatzes und dessen Notwendigkeit ist Dessoir sogar so überzeugt, daß er zwar die Möglichkeit der dichterischen Aufgabe anerkennt, »der Bühne Substrate zu schaffen, aus dem Herzen der Schauspielkunst heraus zu schreiben« (wie es Otto Ludwig wollte), daß er aber dennoch — bewußt — jenen Gegensatz zum Gesichtspunkt seiner Darstellung gemacht hat und ihn zu den Lebensbedingungen der Bühnenkunst rechnet: »Wir haben schon früher gesehen«, sagt er S. 350, »daß jede Kunst gekennzeichnet wird durch einen Gegensatz ihrer Mittel und ihres Ziels. Eine Aufgabe der Malerei ist, Räumliches darzustellen; ihr Mittel, die Fläche, befindet sich in unaufhebbarem Gegensatz zu dieser Aufgabe. Eben das aber macht eine Eigentümlichkeit der Malerei aus, sonst wäre sie ja nur eine Wiederholung der Natur, und man vermöchte nicht zu sagen, warum diese Wiederholung vorgenommen werden soll.« Und er fährt fort: »So liegt die künstlerische Eigenart der Bühnenkunst darin, daß sie die Veranschaulichung dramatischer Seelenvorgänge mit Werkzeugen und unter Umständen versucht, die eine restlose Verkörperung unmöglich erzielen kann.« Und zwar ist es also der Dichter, der — nach Dessoir — dazu neigt, die dramatischen Seelenvorgänge derart auszubauen und in den Vordergrund zu rücken, das Theater derart zu vergeistigen, »auf alle Ausstattung und auf alle schauspielerische Virtuosität« (S. 349) zu verzichten, so daß die »Szene . . . schließlich entbehrlich« wird und »durch die Vorlesung des Dramas ersetzt werden« könnte, während umgekehrt (S. 339) »Regisseure und Schauspieler das Drama fast nur wie eine beliebig zu kürzende und zu ändernde Skizze« zu betrachten neigen. »Aber dies bedeutet offensichtlich« (das eine wie das andere) »den Tod des Theaters«. Und

*) Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft S. 339.



doch ergibt sich »gerade aus diesem scheinbar vernichtenden Dilemma, daraus, daß das Bühnendrama eigentlich nur zwischen zwei Todesarten zu wählen hat« — so betont er — »die Berechtigung der Bühnenkunst als einer selbständigen Kunst«.

Obwohl ich jenen gegensätzlichen Charakter aller Kunst und auch das Vorhandensein dieser beiden aufgewiesenen gegensätzlichen Tendenzen anerkennen muß, kann ich somit aber Dessoir in seiner Schlußfolgerung nicht zustimmen. Denn ich meine, der gegensätzliche Charakter der Bühnenkunst beruht, ganz wie bei der Malerei, auf der Inadäquatheit von Darstellungsmittel und darzustellendem Gegenstand, nicht aber auf dem Gegensatz der zwei in sie eingehenden Kunstmittel. Es gehört zum Wesen jeder »Darstellung«, daß sie nicht »ist«, sondern »nachahmt« oder besser »bedeutet«*). Aber wenn eine Kunst verschiedene Darstellungsmittel hat, so dürfen diese allerdings nicht das Identische tautologisch zur Darstellung bringen (wenn anders das überhaupt möglich ist), müssen aber dennoch irgendwie »denselben« Gegenstand, nämlich von zwei verschiedenen Seiten**), darstellen.

Jene gegensätzlichen Tendenzen zwischen Dichter und Theater gebe ich also als empirisch-psychologische Tatsache zu, glaube aber, daß sie zu einem wesentlichen Teil auf einer Verkennung der Bühnenkunst oder einer Unfähigkeit der Anpassung an die Schranken beruht, die diese Kunst wie jede andere und hier allerdings in besonderem Grade durch die Doppelnatur der Mittel besitzt, daß aber der berechtigte Kern in diesem Gegensatz einfach darin besteht, daß sich die beiden Parteien in der Darstellung »desselben« Gegenstandes ergänzen müssen, indem sie denselben von verschiedenen Seiten her wiedergeben.

Und so kommen wir also zu der — schon positiven — Deutung der gegenseitigen »Durchdringung«: daß die eine Seite des Gegensatzes von Dichter und Theater, sozusagen die persönliche, mit ihrer Schrankenlosigkeit, überwunden werden muß, um die andere zu einer sich »ergänzenden« Darstellung »desselben« Gegenstandes und so zu einer neuen, einheitlichen Wirkung fortzubilden.

Man braucht also nicht, wie beispielsweise Peter Behrens, zu dem höheren Begriff des »Stiles« zu greifen, um diese Grundforderung der »Einheitlichkeit« der Bühnenkunst zu erläutern. Wort- und Geberdensprache sind von Haus aus zu solcher Einheitlichkeit geeignet, — nicht weil der Mensch, wie Dinger betont, in der Kunst

---

*) Vgl. »Der ästhetische Gegenstand« (III. Raumkunst), diese Zeitschrift Bd. IV, 2, S. 428 ff., besonders S. 432.

**) Vgl. a. a. O. besonders S. 423, außerdem S. 449 und Bd. III, S. 477.



von Anfang an beides vereint hat, sondern weil er in der Wirklichkeit, im Leben sich in dieser doppelten Weise äußert und sein eigentlichstes Sein in dieser doppelten Weise offenbart, sein »Sein«, sein »Wesen«, dessen Einheitlichkeit wir nur aus dem eigenen Ichbewußtsein kennen und aus diesem heraus »einfühlend« erschließen oder sogar »erfassen« können.

Die Frage, die sich angesichts solchen Sachverhalts aufdrängt, worin aber dann noch die Inadäquatheit der Mittel besteht, wird uns sogleich beschäftigen. Und ebenso werden wir auch die Frage nach dem Verhältnis von Dichter und Theater noch weiterhin im Auge behalten müssen. Zunächst haben wir jedoch das Wesen jener »Durchdringung« noch näher zu bestimmen und in seinen Konsequenzen kennen zu lernen.

Während nämlich im Leben Geberden- und Wortsprache in zufälliger Weise abwechseln, um sich gelegentlich auch in gleichzeitigem Auftreten zu unterstützen, und während dies auch für die Existenz einer primitiven Bühnenkunst ausreicht, müssen wir bei der Bildung eines charakteristischen Ideals, das seine Mittel voll auszunutzen sucht, mehr fordern. Und damit kommt dann auch erst die Bedeutung des Wortes »Durchdringung« zu ihrer vollen Geltung.

Die Erfahrung lehrt, daß ein nicht unbedeutendes Überwiegen des einen sowohl wie des anderen Elementes bei der Bühnenkunst mit künstlerischem Wert verträglich ist; denn die »idealistische« Richtung geht im allgemeinen Hand in Hand mit einem wesentlichen Überwiegen des dichterischen Anteils, die »realistische« mit einem ebenso bedeutenden Überwiegen des mimischen Anteils. Und beide haben wertvolle Kunstwerke aufzuweisen. Aber dies ist, wie die Erfahrung zeigt, nur angängig bei einheitlicher Durchführung über das künstlerische Ganze, respektive bei schroffer Auseinanderhaltung der größeren idealistischen und realistischen Partien des Stückes, wie bei Shakespeare. Dagegen wirken, wie die Erfahrung gleichfalls unwiderleglich zeigt, Stellen, an denen das Wort überhandnimmt, »deklamatorisch«, und im Hinblick auf das lahmgelegte Spiel »tot«, umgekehrt Stellen von sehr wortarmem oder ganz wortlosem Spiel, wenn sie auch nur einige Ausdehnung gewinnen, »stumm« und machen einen peinlichen und beängstigenden Eindruck.

Und wenn wir jetzt den von Dessoir nahegelegten Vergleich der Malerei noch einmal heranziehen, so werden wir nunmehr sagen: Wort und Mimik verhalten sich zur Bühnenkunst ähnlich wie Form respektive Kontur und Farbe zur Malerei. Die Form kann sich zur Schwarzweißkunst wie das Wort zur reinen Poesie verselbständigen. Ebensowenig aber, wie innerhalb eines Gemäldes eine Stelle auf die

Farbgebung oder Formgebung verzichten kann, ebensowenig kann eine Stelle auf der Bühne mit der Wortsprache oder Mimik allein auskommen*).

Im Hinblick auf diese Erfahrungen aber läßt sich nun der Idealfall charakteristischer Bühnenkunst leicht ableiten: dort muß jede Stelle von Wort- und Geberdensprache erfüllt sein, wie bei einem Gemälde jede Stelle von Form und Farbe. Und zwar muß jede Geste oder reale Handlung das Wort als seine natürliche Ergänzung fordern, jedes Wort vom Spiel getragen und belebt sein.

Dieses »Fordern« und dieses »Getragenwerden« bedarf nun noch einer näheren Erläuterung. Wenn wir nämlich darauf hinwiesen, daß nur das Wort der Verselbständigung zu einer freien Kunst fähig ist, so könnte es scheinen, als ob wir damit im Sinne des Aristoteles die grundlegende und vorwiegende Bedeutung der Wortkunst in dem Komplex anerkennten. Dies ist aber nur in sehr bedingtem Sinne richtig. Denn wenn auch das Wort wie die Form wesentlich sinngebend wirkt, so ist doch anderseits zu beachten, daß gerade deshalb, weil das Wort noch seine besondere künstlerische Wirkungssphäre besitzt, die Mimik aber nicht, die Bühnenkunst so recht eigentlich der Boden, nämlich der einzige Boden ist, auf dem diese sich entfalten kann. Und in der Tat bin ich der Meinung, daß aus diesem Grunde die Bühnenkunst stets in erster Linie der Entwicklung dieser Spielkunst dienen sollte, und dies insonderheit in dem Sinne, daß bei einem Konflikt der beiden, der ja, wie Dessoir betonte, sich bis zu einem gewissen Grade unvermeidlich einstellt, die Wortkunst zurücktreten muß, soweit dieser Gesichtspunkt allein maßgebend ist. Dies gilt in demselben Sinne, wie der Satz, daß die Malerei ihren Schwerpunkt in der Farbe zu suchen hat, weil hierin ihre eigentümlichste Kraft, ihr Charakteristikum liegt, das zu entwickeln ihre besondere Aufgabe ist.

Und dazu kommt noch ein anderes: nämlich daß infolge der äußeren Bedingungen des Theaters, auf deren inneren Zusammenhang mit dem Wesen dieser Kunst als einer zeitlichen wir jedoch schon hinwiesen, die Geberdensprache noch dadurch eine grund-

*) Die andere Seite des Vergleiches ist nur in beschränktem Maße zutreffend, denn das Fehlen der Wortsprache bedroht doch nicht derartig das Verständnis wie das Fehlen der Formen in einem Gemälde, was ja auch nicht im gleichen Sinne, sondern nur als charakteristische Kontur möglich ist. Und während die Farbe nur als »angewandte« Kunst, als Tönung einer Wand und dergleichen ohne die Form auftreten kann, vermag die Mimik sich außer in einer Vereinigung mit der Musik zum Tanz vielleicht auch zu einer relativ selbständigen Kunst zu entwickeln, zwar nicht als Pantomime auf der Bühne, aber als eine Art dramatischer bildender Kunst durch Projektion auf die Leinwand. Vgl. das Nähere Anmerkung 20.



legende Bedeutung gewinnt, daß sie diejenige ist, welche weiter trägt, und dadurch ihrerseits für das Verständnis als Grundlage geeignet wird.

Aber es ist unerläßlich, daß wir jetzt zunächst auf das Wesen dieser Geberdensprache näher eingehen, wenn wir die Bühnenkunst und insonderheit dieses »Fordern« und »Getragenwerden« verstehen wollen.

Genau genommen ist dieser Ausdruck »Geberdensprache« zu eng. Denn die Schauspielkunst verwendet außer der Geberde, die »Sprache« ist, ganz wesentlich auch noch die, welche zweckvolle Bewegung ist oder besser, die eine zweckvolle Bewegung darstellt. Die Handlung im Sinne der Tat, beispielsweise ein Erstechen, wird ganz durch solche Gesten wiedergegeben. Ob eine solche Geste überdies wirklich zweckvoll ist, wie beispielsweise das Hinausgehen des Schauspielers, das ihn wirklich von der Bühne fortführt, während er dasselbe darstellt (zum Unterschied etwa von dem Rezitator, der das Hinausgehen andeutet, dabei aber das Podium nicht verläßt), das ist für uns hier gleichgültig.

War dies die eine, und die am wenigsten beachtete, wesentliche Kategorie von Gesten, so ist die zweite also die Geberden»sprache«. Indessen diese letztere wiederum deckt sich nur mit einem Teil dessen, was man »Sprache« nennt; denn gerade die für das Wort, wie wir sahen, so bedeutsame Funktion des gegenständlich Darstellens, »Schilderns« usw. und endlich »Mitteilens«, wie sie insonderheit als Zeichensprache der Taubstummen ausgebildet ist, spielt in der natürlichen Geberde, wie sie für die Kunst in Betracht kommt, eine ganz verschwindende Rolle.

Und so bleibt also die »Geste« als Handlung und die Geste als Ausdruck des Innenlebens, als Ausdruck der Gedanken, der Gefühle und der Wollungen der betreffenden Person.

Und damit ergibt sich ohne weiteres die Bedeutung jenes »Forderns«, zugleich aber auch eine bedeutende Einschränkung für die Verwendung beider Kunstmittel: Eine Geste als Tat, als zweckvolle Handlung wird nämlich im allgemeinen nicht das Wort fordern, ja es großenteils sogar ausschließen. Denn jede schwerere körperliche Arbeit verträgt sich schlecht mit Worten, und jede Handlung, die Konzentration der Gedanken fordert, gleichfalls. Und sofern dieselben vollends in Einsamkeit verrichtet werden, kann das Wort nur unnatürlich wirken. Aber selbst wenn die Handlung im Verein mit einem anderen Menschen oder — wie beim Zweikampf — gegen einen solchen verrichtet wird, kann das Wort nur durch ganz besondere Motivierungen, wie in Rostands »Cyrano«, als eine natürlich

sich ergebende Ergänzung der Handlung herangezogen werden. Eine ununterbrochene Folge von Handlungen, wie sie der Kinematograph beispielsweise zeigt, würde dagegen das Wort notwendig brach legen [20]). Die Handlung in diesem äußeren Sinne kann also jedenfalls nie den Kern der Bühnenkunst ausmachen, sondern nur als Ergänzung des Ganzen dienen.

Ebenso kann umgekehrt das Wort, das ferne Geschehnisse oder gar abstrakte Gedankenzusammenhänge schildert, das überhaupt gegenständlich darstellt, nur als Ergänzung mitwirken. Denn da die Mimik nur in beschränktestem Maße mitschildern kann, so wäre jetzt sie bei einem Überhandnehmen dieser Wortfunktion brach gelegt.

Es treffen sich aber beide in der Ausdrucksfunktion, und die Bühnenkunst muß ihnen sonach also den gemeinsamen Boden liefern, auf dem sie hier zusammenwirken können.

Die Ausdrucksgeste muß das Wort psychologisch natürlich erscheinen lassen und künstlerisch fordern, indem dasselbe ihren Sinn näher bestimmen und konkretisieren kann, und so eine notwendige Ergänzung liefert. Umgekehrt aber sagten wir, muß das Wort von der Geste und dem Menschen »getragen« werden.

Und die nähere Erläuterung dieser Funktion führt uns tiefer in das Wesen der schauspielerischen »Darstellung« hinein und der Beantwortung der weiteren aufgeworfenen Fragen nach der Inadäquatheit der Darstellungsmittel und nach der Bedeutung der bildnerisch darstellenden unter ihnen zu, an die sich dann schließlich die letzte dieses Abschnittes, die Frage nach dem Verhältnis von Dichter und Theater anreiht.

6. Das Prinzip der schauspielerischen Darstellung.

Als Gegenstand der Schauspielkunst hatten wir schon in der vorläufigen Betrachtung, in wörtlicher Übereinstimmung mit einer kürzlichen Äußerung von Peter Behrens*), den »handelnden Menschen« oder den Menschen in seiner Handlung hingestellt. Dies aber scheint, wie wir schon andeuteten, dem Prinzip aller Kunst zu widerstreiten: daß die Mittel der Darstellung unzulänglich sein müssen; da die Kunst gerade aus diesem Kampf ihren Wert schöpft. — Indessen ist dem nicht so. Der Schauspieler stellt nämlich nicht mit Hilfe aller ihm zukommenden Eigenschaften dar, und der dargestellte Mensch ist auch keineswegs in allen seinen Eigenschaften dargestellt, geschweige denn, daß beide identisch wären. Ja selbst soweit man wirklich von

*) Über die Kunst auf der Bühne, Frankfurter Zeitung vom 20. März 1910 (54. Jahrg., Nr. 78).



einer unmittelbaren Repräsentation sprechen kann, ist dieselbe durchaus keine Repräsentation von Gleichem durch Gleiches.

Der Schauspieler stellt nämlich nur mit seinen visuellen Eigenschaften und seiner Sprache dar, aber mit allem übrigen, also mit seiner Körperschwere und seinem ganzen physischen Innenkörper überhaupt nicht, aber auch mit seinem visuellen Körper nur in sehr beschränktem Maße, vor allem durch Gesicht und Hände, oder durch das, was dieselben auf die Entfernung dem Zuschauer scheinen. Und umgekehrt erfährt natürlich auch nur der visuelle Außenkörper des gemeinten Menschen, und auch der nur teilweise, eine wirkliche, direkte Repräsentation. Und nur indirekt stellt dann weiterhin dieser visuelle Teil den körperlichen und endlich den geistigen Innenmenschen dar*).

Und nun wird sofort der Sinn jenes »Getragenwerdens« klar. Denn der Mensch, der dort dargestellt ist, konstituiert sich uns primär aus den visuellen Eindrücken, ganz dem entsprechend, wie auch im wirklichen Leben sich ein Körper in seiner Körperlichkeit primär als visueller (und taktiler) konstituiert, während die Fähigkeit, unter Umständen zu tönen, ein »Akzidens« ist. Dies läßt sich für diese flüchtige Auseinandersetzung, die dies Problem hier erfahren kann, vielleicht am sinnfälligsten andeuten, wenn man sagt: Ein seiner Stimme beraubter Mensch ist für uns immer noch ein Mensch, sofern er uns als visuelle und gar greifbare Gestalt entgegentritt. Ein Ton aber, und wenn er der menschlichen Stimme täuschend ähnlich ist, bleibt für uns, wenn wir an seiner Ursprungsstelle nichts von einem Menschen sehen und fühlen können, eine Täuschung, die durch einen Phonographen oder ein Tier verursacht sein mag. Und während nun in der rezitierten Dichtkunst der Körper des Rezitators möglichst in den Hintergrund des Aufmerksamkeitsfeldes treten muß, da er keine primäre Darstellungsfunktion besitzt, sondern höchstens mitgemeinter Träger des verselbständigten Wortes ist, bleibt bei der schauspielerischen Darstellung die ursprüngliche Repräsentationsordnung erhalten: Der Körper des Schauspielers stellt auch dar und repräsentiert unmittelbar, deshalb stellt er in erster Linie dar. Und da endlich die körperliche Geberde unmittelbar, als gleichfalls visuell, mit dem Körper selbst verbunden ist, so wird sie primärer und das Wort, das vorausgesetztermaßen das gleiche von anderer Seite her ausdrückt, erst sekundärer Ausdruck und Repräsentant desselben. Und so wird das Wort gleichsam erst durch die Geste für uns auf der Bühne an den Menschen gebunden und insofern von der Geste »getragen«.

*) Vgl. diese Zeitschrift IV, 2, S. 428 ff.

dieser sichtlich auf den ersten Blick, wie wir (in dieser Zeitschrift III, 500) auch schon einmal darlegten, von dem Rezitator eines Gedichtes, der nur als »mitgemeint« hinter dem gesprochenen Wort steht, das selbst »Träger« des Kunstwerkes, gleichsam sein Leib, seine Verleiblichung ist.

Daraus ergibt sich, daß allerdings nicht die »abstrakte« [16]) Handlung, die Otto Ludwig in den Hintergrund zu rücken bemüht ist, sondern die konkrete Handlung oder vielleicht deutlicher: der Mensch als Handelnder der Gegenstand aller schauspielerischen Wiedergabe ist.

Daß dabei der völlige Verzicht auf Worte im Sinne der »Pantomime« eine künstliche und unnatürliche Verarmung bedeutet, wird heute wohl kaum angezweifelt. Daß das pantomimische Spiel, sofern es sich in seiner Richtung zu etwas Reicherem und Eigenartigem fortentwickelt, — also als Tanz, vor allem in Verbindung mit Musik — Daseinsberechtigung gewinnen kann, sei hier nur angeführt, um durch den Gegensatz die Handlungspantomime in ihrer Armut zu kennzeichnen und den Sinn jener Idealbildung auch von anderer Seite her zu beleuchten. (Wir werden kurz darauf zurückzukommen haben.)

Es ist nur konsequent, wenn man dementsprechend nun auch die bloße, rezitierte Poesie als eine »verarmte« Gattung bezeichnet — sofern dieselbe sich nicht mit ihren Mitteln zu einer reicheren Eigenart fortentwickelt hat. Wenn wir also von dieser Seite her kommen, müssen wir — ähnlich wie Dinger [17]) will — umgekehrt die Daseinsberechtigung der nicht gespielten Poesie erst nachweisen.

Für die gegenständlich darstellende, schildernde Poesie bedarf es dessen nicht, da sie, wie wir zeigten, die Sprache in einer ganz anderen Funktion, und — wie wir gleichfalls schon betonten — in der Tat in einer, einer späteren Entwicklungsform zugehörigen Funktion verwendet. Dagegen bedarf es dessen für die Lyrik, die auch wie die Schauspielkunst die Sprache in ihrer Ausdrucksfunktion verwendet. Indessen machte schon Dohrn*) darauf aufmerksam, daß das »Ich« der Lyrik, das in dem Gedicht seine Gefühle, Gedanken und Wollungen äußert, sich durch eine eigenartige Unbestimmtheit seiner Persönlichkeit von Grund aus von dem dramatischen d. h. schauspielerischen Ich unterscheidet; denn das »Ich« eines lyrischen Gedichtes besitzt keine Vergangenheit und keine Zukunft, keine Umwelt, keinen Beruf, ja keinen Verstand und keinen Charakter — außer dem, was sich von all diesem in den Worten des Gedichtes selbst ausspricht;

*) W. Dohrn, Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Bd. X der Beiträge zur Ästhetik. Herausgegeben von Th. Fischer und K. M. Werner. Hamburg u. Leipzig, L. Voß, 1907.



dies geht so weit, daß ihm häufig nicht einmal ein Geschlecht oder Alter zukommt.

Es ist auf den ersten Blick deutlich, in welchem Grade dadurch solch eine Stimmung von der Person, die sie hat, losgelöst und zu etwas Selbständigem gemacht wird, ähnlich wie die Gedanken eines wissenschaftlichen Werkes, deren Kraft und Eigenart gerade beim Lesen in ihrer Selbständigkeit zutage tritt, wo sie nichts borgen von der Persönlichkeit des Redners, der uns leichtlich durch seine größere Unmittelbarkeit und Gegenwart täuscht. Und ebenso wie die Wissenschaft es tut, soll also die Lyrik nach Unabhängigkeit von der Gestalt und Person des Rezitators streben, um in der dadurch erreichbaren, eigenartigen Objektivierung einer Stimmung usw. zu einem abgeschlossenen Ganzen sein »Ideal« zu suchen, derart, daß es in dem einsamen, wenn nicht leisen, so doch lauten Lesen seine volle Erfüllung erfahren kann. Und damit erschließt sich ihr dann auch das ganze Gebiet der intimsten Kunst, die sonst der zeitlichen Kunst, wie wir andeuteten, im allgemeinen nahezu verschlossen bleibt. Und die Folge davon ist, daß ein Rezitator, der es unternimmt, Lyrik einem anderen oder einem Kreis von Zuhörern zu Gehör zu bringen, darauf bedacht sein muß, sich selbst mit seiner individuellen, bestimmten und begrenzten Person völlig in den Hintergrund treten zu lassen, daß er suchen muß, sie vergessen zu machen, aber nicht mit ihr zu wirken, geradeso wie dies der Sänger oder die Sängerin des (eigentlichen) Liedes tun wird. Auf die ganz andere, weit diskretere, bloß andeutende Verwendung der schauspielerischen Mittel, die somit hier im Gegensatz zu der dramatischen erforderlich ist, wiesen wir an anderer Stelle schon einmal hin.

Hiermit nun dürfte die Sonderberechtigung der Poesie und speziell der Lyrik in ihrer Eigenart für unsere Zwecke genügend dargetan sein. Gleichzeitig aber haben wir durch den Gegensatz ein weiteres Charakteristikum der Schauspielkunst gewonnen: Konkrete, individuelle Personen oder »Charaktere« hat der Schauspieler mit seinem lebendigen Leib zur Darstellung zu bringen (und, wie wir vorher sahen, in bedeutsamen zeitlichen Veränderungen), damit er mit demselben wirken kann.

Und als Resultat dieser Voruntersuchung ergibt sich, daß beides — Wort und Mimik — derart wesentlich für eine charakteristische Bühnenkunst in entwickelter Eigenart sind, daß man von keinem der beiden Bestandteile sagen kann, er sei »notwendiger« als der andere.

Als einen typischen Vertreter dieser, heute immer mehr zu allgemeiner Anerkennung sich durchringenden Anschauung kann man Dessoir anführen. Gerade während er — äußerlich wie

von dem »Drama« als einer »Unterart der Wortkunst« handelt, nachdem er vorher (wie jener*) »Mimik«, »Inszenierung und Regie« als spezielle Mittel der Bühnenaufführung gesondert besprochen hat, tritt neben dieser äußeren Ähnlichkeit die grundlegende innere Verschiedenheit besonders deutlich hervor. Denn Dessoir bleibt sich zum Unterschied von Aristoteles völlig bewußt, daß er unter diesem Gesichtspunkt (der Wortkunst) nur das Lesedrama allseitig, von dem einheitlichen Gesamtphänomen des Bühnendramas aber nur einen Teil, nur die vorher bei der »Mimik und Bühnenkunst« nicht berücksichtigte Seite desselben beleuchtet.

5. Die »Durchdringung« jener beiden Elemente. (Dichter und Theater.)

Mit diesem Aufweis der Notwendigkeit beider Elemente ist aber die Frage nach ihrem Verhältnis noch keineswegs erschöpft. Denn während man anfangs dasselbe als ein Zusammen-, also gleichsam Nebeneinanderwirken anzusehen geneigt ist, hat schon Otto Ludwig [18]), ja schon Diderot [19]) nachdrücklichst die gegenseitige »Durchdringung« gefordert. Und auch Dessoir betont an anderer Stelle, daß »jedes mimische Einzeltun in den Zusammenhang des Ganzen einzuordnen« sei.

Und wenn Dinger mißverständlich immer auf den genetischen Ursprung der Bühnenkunst hinweist, der ein einheitlicher (der Tanz oder Tanzgesang) sei, so hat auch er eine solche Durchdringung — und zwar eine ursprüngliche — im Auge.

Es bedarf kaum eines Beweises, daß die Bühnenkunst erst dadurch eine einheitliche, eine Kunst werden kann. Aber den Sinn dieser »Durchdringung« hat man, wie mir scheint, noch nicht genügend geklärt.

Der Hinweis auf die (genetische) »Ursprünglichkeit« der Vereinigung beider Elemente soll bei Dinger offenbar eine solche Klärung geben. Aber aus einer Wurzel können im Verlaufe der Entwicklung zwei verschiedene Gattungen hervorgehen, wie ja gleich das Beispiel von Poesie und Tanz aus der gemeinsamen Wurzel zeigt. Und anderseits kann aus zwei Stoffen, wie gerade jeder Naturwissenschaftler weiß, durch »nachträgliche Mischung«, sofern nur dieselbe unter besonderen Umständen vorgenommen wird, ein völlig einheitlicher Stoff entstehen, beispielsweise aus Schwefel- und Eisenpulver das Schwefeleisen. Und dies ist sogar derart einheitlich, daß in ihm die beiden Bestandteile durchaus nicht mehr unmittelbar, mit bloßem Auge,

*) Wie aus dem Schluß des 18. Kapitels seines Werkes »Über die Dichtkunst« hervorgeht.



sondern nur durch ganz künstliche Methoden wiederzuerkennen und wieder zu erhalten sind. Dies letztere kann man von der Schauspielkunst trotz ihres einheitlichen Ursprungs offenbar nicht sagen; die Wort- und die Geberdensprache sind in ihr als zwei eigenartige Kunstmittel sofort zu unterscheiden. Die Charakterisierung jener Einheit als eine »ursprüngliche« schließt also über jene historische Angabe hinaus keinerlei klärendes Moment in sich, vermag nicht einmal den Grad der Einheitlichkeit als einen höheren zu kennzeichnen. — Wir sind also auf unmittelbare Deskription angewiesen.

Gemeint ist mit »Durchdringung« offenbar zunächst negativ die Aufhebung des »Gegensatzes«, in dem — nach Dessoir —, »wie jeder Kenner weiß«, das Theater zum Dichter steht, und den er sogar an jener Stelle*) als einen »notwendigen« bezeichnet. Und von der Bedeutung dieses Gegensatzes und dessen Notwendigkeit ist Dessoir sogar so überzeugt, daß er zwar die Möglichkeit der dichterischen Aufgabe anerkennt, »der Bühne Substrate zu schaffen, aus dem Herzen der Schauspielkunst heraus zu schreiben« (wie es Otto Ludwig wollte), daß er aber dennoch — bewußt — jenen Gegensatz zum Gesichtspunkt seiner Darstellung gemacht hat und ihn zu den Lebensbedingungen der Bühnenkunst rechnet: »Wir haben schon früher gesehen«, sagt er S. 350, »daß jede Kunst gekennzeichnet wird durch einen Gegensatz ihrer Mittel und ihres Ziels. Eine Aufgabe der Malerei ist, Räumliches darzustellen; ihr Mittel, die Fläche, befindet sich in unaufhebbarem Gegensatz zu dieser Aufgabe. Eben das aber macht eine Eigentümlichkeit der Malerei aus, sonst wäre sie ja nur eine Wiederholung der Natur, und man vermöchte nicht zu sagen, warum diese Wiederholung vorgenommen werden soll.« Und er fährt fort: »So liegt die künstlerische Eigenart der Bühnenkunst darin, daß sie die Veranschaulichung dramatischer Seelenvorgänge mit Werkzeugen und unter Umständen versucht, die eine restlose Verkörperung unmöglich erzielen kann.« Und zwar ist es also der Dichter, der — nach Dessoir — dazu neigt, die dramatischen Seelenvorgänge derart auszubauen und in den Vordergrund zu rücken, das Theater derart zu vergeistigen, »auf alle Ausstattung und auf alle schauspielerische Virtuosität« (S. 349) zu verzichten, so daß die »Szene ... schließlich entbehrlich« wird und »durch die Vorlesung des Dramas ersetzt werden« könnte, während umgekehrt (S. 339) »Regisseure und Schauspieler das Drama fast nur wie eine beliebig zu kürzende und zu ändernde Skizze« zu betrachten neigen. »Aber dies bedeutet offensichtlich« (das eine wie das andere) »den Tod des Theaters«. Und

*) Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft S. 339.



doch ergibt sich »gerade aus diesem scheinbar vernichtenden Dilemma, daraus, daß das Bühnendrama eigentlich nur zwischen zwei Todesarten zu wählen hat« — so betont er — »die Berechtigung der Bühnenkunst als einer selbständigen Kunst«.

Obwohl ich jenen gegensätzlichen Charakter aller Kunst und auch das Vorhandensein dieser beiden aufgewiesenen gegensätzlichen Tendenzen anerkennen muß, kann ich somit aber Dessoir in seiner Schlußfolgerung nicht zustimmen. Denn ich meine, der gegensätzliche Charakter der Bühnenkunst beruht, ganz wie bei der Malerei, auf der Inadäquatheit von Darstellungsmittel und darzustellendem Gegenstand, nicht aber auf dem Gegensatz der zwei in sie eingehenden Kunstmittel. Es gehört zum Wesen jeder »Darstellung«, daß sie nicht »ist«, sondern »nachahmt« oder besser »bedeutet«*). Aber wenn eine Kunst verschiedene Darstellungsmittel hat, so dürfen diese allerdings nicht das Identische tautologisch zur Darstellung bringen (wenn anders das überhaupt möglich ist), müssen aber dennoch irgendwie »denselben« Gegenstand, nämlich von zwei verschiedenen Seiten**), darstellen.

Jene gegensätzlichen Tendenzen zwischen Dichter und Theater gebe ich also als empirisch-psychologische Tatsache zu, glaube aber, daß sie zu einem wesentlichen Teil auf einer Verkennung der Bühnenkunst oder einer Unfähigkeit der Anpassung an die Schranken beruht, die diese Kunst wie jede andere und hier allerdings in besonderem Grade durch die Doppelnatur der Mittel besitzt, daß aber der berechtigte Kern in diesem Gegensatz einfach darin besteht, daß sich die beiden Parteien in der Darstellung »desselben« Gegenstandes ergänzen müssen, indem sie denselben von verschiedenen Seiten her wiedergeben.

Und so kommen wir also zu der — schon positiven — Deutung der gegenseitigen »Durchdringung«: daß die eine Seite des Gegensatzes von Dichter und Theater, sozusagen die persönliche, mit ihrer Schrankenlosigkeit, überwunden werden muß, um die andere zu einer sich »ergänzenden« Darstellung »desselben« Gegenstandes und so zu einer neuen, einheitlichen Wirkung fortzubilden.

Man braucht also nicht, wie beispielsweise Peter Behrens, zu dem höheren Begriff des »Stiles« zu greifen, um diese Grundforderung der »Einheitlichkeit« der Bühnenkunst zu erläutern. Wort- und Geberdensprache sind von Haus aus zu solcher Einheitlichkeit geeignet, — nicht weil der Mensch, wie Dinger betont, in der Kunst

*) Vgl. »Der ästhetische Gegenstand« (III. Raumkunst), diese Zeitschrift Bd. IV, 2, S. 428 ff., besonders S. 432.

**) Vgl. a. a. O. besonders S. 423, außerdem S. 449 und Bd. III, S. 477.



von Anfang an beides vereint hat, sondern weil er in der Wirklichkeit, im Leben sich in dieser doppelten Weise äußert und sein eigentlichstes Sein in dieser doppelten Weise offenbart, sein »Sein«, sein »Wesen«, dessen Einheitlichkeit wir nur aus dem eigenen Ichbewußtsein kennen und aus diesem heraus »einfühlend« erschließen oder sogar »erfassen« können.

Die Frage, die sich angesichts solchen Sachverhalts aufdrängt, worin aber dann noch die Inadäquatheit der Mittel besteht, wird uns sogleich beschäftigen. Und ebenso werden wir auch die Frage nach dem Verhältnis von Dichter und Theater noch weiterhin im Auge behalten müssen. Zunächst haben wir jedoch das Wesen jener »Durchdringung« noch näher zu bestimmen und in seinen Konsequenzen kennen zu lernen.

Während nämlich im Leben Geberden- und Wortsprache in zufälliger Weise abwechseln, um sich gelegentlich auch in gleichzeitigem Auftreten zu unterstützen, und während dies auch für die Existenz einer primitiven Bühnenkunst ausreicht, müssen wir bei der Bildung eines charakteristischen Ideals, das seine Mittel voll auszunutzen sucht, mehr fordern. Und damit kommt dann auch erst die Bedeutung des Wortes »Durchdringung« zu ihrer vollen Geltung.

Die Erfahrung lehrt, daß ein nicht unbedeutendes Überwiegen des einen sowohl wie des anderen Elementes bei der Bühnenkunst mit künstlerischem Wert verträglich ist; denn die »idealistische« Richtung geht im allgemeinen Hand in Hand mit einem wesentlichen Überwiegen des dichterischen Anteils, die »realistische« mit einem ebenso bedeutenden Überwiegen des mimischen Anteils. Und beide haben wertvolle Kunstwerke aufzuweisen. Aber dies ist, wie die Erfahrung zeigt, nur angängig bei einheitlicher Durchführung über das künstlerische Ganze, respektive bei schroffer Auseinanderhaltung der größeren idealistischen und realistischen Partien des Stückes, wie bei Shakespeare. Dagegen wirken, wie die Erfahrung gleichfalls unwiderleglich zeigt, Stellen, an denen das Wort überhandnimmt, »deklamatorisch«, und im Hinblick auf das lahmgelegte Spiel »tot«, umgekehrt Stellen von sehr wortarmem oder ganz wortlosem Spiel, wenn sie auch nur einige Ausdehnung gewinnen, »stumm« und machen einen peinlichen und beängstigenden Eindruck.

Und wenn wir jetzt den von Dessoir nahegelegten Vergleich der Malerei noch einmal heranziehen, so werden wir nunmehr sagen: Wort und Mimik verhalten sich zur Bühnenkunst ähnlich wie Form respektive Kontur und Farbe zur Malerei. Die Form kann sich zur Schwarzweißkunst wie das Wort zur reinen Poesie verselbständigen. Ebensowenig aber, wie innerhalb eines Gemäldes eine Stelle auf die

Farbgebung oder Formgebung verzichten kann, ebensowenig kann eine Stelle auf der Bühne mit der Wortsprache oder Mimik allein auskommen*).

Im Hinblick auf diese Erfahrungen aber läßt sich nun der Idealfall charakteristischer Bühnenkunst leicht ableiten: dort muß jede Stelle von Wort- und Geberdensprache erfüllt sein, wie bei einem Gemälde jede Stelle von Form und Farbe. Und zwar muß jede Geste oder reale Handlung das Wort als seine natürliche Ergänzung fordern, jedes Wort vom Spiel getragen und belebt sein.

Dieses »Fordern« und dieses »Getragenwerden« bedarf nun noch einer näheren Erläuterung. Wenn wir nämlich darauf hinwiesen, daß nur das Wort der Verselbständigung zu einer freien Kunst fähig ist, so könnte es scheinen, als ob wir damit im Sinne des Aristoteles die grundlegende und vorwiegende Bedeutung der Wortkunst in dem Komplex anerkennten. Dies ist aber nur in sehr bedingtem Sinne richtig. Denn wenn auch das Wort wie die Form wesentlich sinngebend wirkt, so ist doch anderseits zu beachten, daß gerade deshalb, weil das Wort noch seine besondere künstlerische Wirkungssphäre besitzt, die Mimik aber nicht, die Bühnenkunst so recht eigentlich der Boden, nämlich der einzige Boden ist, auf dem diese sich entfalten kann. Und in der Tat bin ich der Meinung, daß aus diesem Grunde die Bühnenkunst stets in erster Linie der Entwicklung dieser Spielkunst dienen sollte, und dies insonderheit in dem Sinne, daß bei einem Konflikt der beiden, der ja, wie Dessoir betonte, sich bis zu einem gewissen Grade unvermeidlich einstellt, die Wortkunst zurücktreten muß, soweit dieser Gesichtspunkt allein maßgebend ist. Dies gilt in demselben Sinne, wie der Satz, daß die Malerei ihren Schwerpunkt in der Farbe zu suchen hat, weil hierin ihre eigentümlichste Kraft, ihr Charakteristikum liegt, das zu entwickeln ihre besondere Aufgabe ist.

Und dazu kommt noch ein anderes: nämlich daß infolge der äußeren Bedingungen des Theaters, auf deren inneren Zusammenhang mit dem Wesen dieser Kunst als einer zeitlichen wir jedoch schon hinwiesen, die Geberdensprache noch dadurch eine grund-

*) Die andere Seite des Vergleiches ist nur in beschränktem Maße zutreffend, denn das Fehlen der Wortsprache bedroht doch nicht derartig das Verständnis wie das Fehlen der Formen in einem Gemälde, was ja auch nicht im gleichen Sinne, sondern nur als charakteristische Kontur möglich ist. Und während die Farbe nur als »angewandte« Kunst, als Tönung einer Wand und dergleichen ohne die Form auftreten kann, vermag die Mimik sich außer in einer Vereinigung mit der Musik zum Tanz vielleicht auch zu einer relativ selbständigen Kunst zu entwickeln, zwar nicht als Pantomime auf der Bühne, aber als eine Art dramatischer bildender Kunst durch Projektion auf die Leinwand. Vgl. das Nähere Anmerkung 20.



legende Bedeutung gewinnt, daß sie diejenige ist, welche weiter trägt, und dadurch ihrerseits für das Verständnis als Grundlage geeignet wird.

Aber es ist unerläßlich, daß wir jetzt zunächst auf das Wesen dieser Geberdensprache näher eingehen, wenn wir die Bühnenkunst und insonderheit dieses »Fordern« und »Getragenwerden« verstehen wollen.

Genau genommen ist dieser Ausdruck »Geberdensprache« zu eng. Denn die Schauspielkunst verwendet außer der Geberde, die »Sprache« ist, ganz wesentlich auch noch die, welche zweckvolle Bewegung ist oder besser, die eine zweckvolle Bewegung darstellt. Die Handlung im Sinne der Tat, beispielsweise ein Erstechen, wird ganz durch solche Gesten wiedergegeben. Ob eine solche Geste überdies wirklich zweckvoll ist, wie beispielsweise das Hinausgehen des Schauspielers, das ihn wirklich von der Bühne fortführt, während er dasselbe darstellt (zum Unterschied etwa von dem Rezitator, der das Hinausgehen andeutet, dabei aber das Podium nicht verläßt), das ist für uns hier gleichgültig.

War dies die eine, und die am wenigsten beachtete, wesentliche Kategorie von Gesten, so ist die zweite also die Geberden»sprache«. Indessen diese letztere wiederum deckt sich nur mit einem Teil dessen, was man »Sprache« nennt; denn gerade die für das Wort, wie wir sahen, so bedeutsame Funktion des gegenständlich Darstellens, »Schilderns« usw. und endlich »Mitteilens«, wie sie insonderheit als Zeichensprache der Taubstummen ausgebildet ist, spielt in der natürlichen Geberde, wie sie für die Kunst in Betracht kommt, eine ganz verschwindende Rolle.

Und so bleibt also die »Geste« als Handlung und die Geste als Ausdruck des Innenlebens, als Ausdruck der Gedanken, der Gefühle und der Wollungen der betreffenden Person.

Und damit ergibt sich ohne weiteres die Bedeutung jenes »Forderns«, zugleich aber auch eine bedeutende Einschränkung für die Verwendung beider Kunstmittel: Eine Geste als Tat, als zweckvolle Handlung wird nämlich im allgemeinen nicht das Wort fordern, ja es großenteils sogar ausschließen. Denn jede schwerere körperliche Arbeit verträgt sich schlecht mit Worten, und jede Handlung, die Konzentration der Gedanken fordert, gleichfalls. Und sofern dieselben vollends in Einsamkeit verrichtet werden, kann das Wort nur unnatürlich wirken. Aber selbst wenn die Handlung im Verein mit einem anderen Menschen oder — wie beim Zweikampf — gegen einen solchen verrichtet wird, kann das Wort nur durch ganz besondere Motivierungen, wie in Rostands »Cyrano«, als eine natürlich

sich ergebende Ergänzung der Handlung herangezogen werden. Eine ununterbrochene Folge von Handlungen, wie sie der Kinematograph beispielsweise zeigt, würde dagegen das Wort notwendig brach legen [20]. Die Handlung in diesem äußeren Sinne kann also jedenfalls nie den Kern der Bühnenkunst ausmachen, sondern nur als Ergänzung des Ganzen dienen.

Ebenso kann umgekehrt das Wort, das ferne Geschehnisse oder gar abstrakte Gedankenzusammenhänge schildert, das überhaupt gegenständlich darstellt, nur als Ergänzung mitwirken. Denn da die Mimik nur in beschränktestem Maße mitschildern kann, so wäre jetzt sie bei einem Überhandnehmen dieser Wortfunktion brach gelegt.

Es treffen sich aber beide in der Ausdrucksfunktion, und die Bühnenkunst muß ihnen sonach also den gemeinsamen Boden liefern, auf dem sie hier zusammenwirken können.

Die Ausdrucksgeste muß das Wort psychologisch natürlich erscheinen lassen und künstlerisch fordern, indem dasselbe ihren Sinn näher bestimmen und konkretisieren kann, und so eine notwendige Ergänzung liefert. Umgekehrt aber sagten wir, muß das Wort von der Geste und dem Menschen »getragen« werden.

Und die nähere Erläuterung dieser Funktion führt uns tiefer in das Wesen der schauspielerischen »Darstellung« hinein und der Beantwortung der weiteren aufgeworfenen Fragen nach der Inadäquatheit der Darstellungsmittel und nach der Bedeutung der bildnerisch darstellenden unter ihnen zu, an die sich dann schließlich die letzte dieses Abschnittes, die Frage nach dem Verhältnis von Dichter und Theater anreiht.

6. Das Prinzip der schauspielerischen Darstellung.

Als Gegenstand der Schauspielkunst hatten wir schon in der vorläufigen Betrachtung, in wörtlicher Übereinstimmung mit einer kürzlichen Äußerung von Peter Behrens*), den »handelnden Menschen« oder den Menschen in seiner Handlung hingestellt. Dies aber scheint, wie wir schon andeuteten, dem Prinzip aller Kunst zu widerstreiten: daß die Mittel der Darstellung unzulänglich sein müssen; da die Kunst gerade aus diesem Kampf ihren Wert schöpft. — Indessen ist dem nicht so. Der Schauspieler stellt nämlich nicht mit Hilfe aller ihm zukommenden Eigenschaften dar, und der dargestellte Mensch ist auch keineswegs in allen seinen Eigenschaften dargestellt, geschweige denn, daß beide identisch wären. Ja selbst soweit man wirklich von

*) Über die Kunst auf der Bühne, Frankfurter Zeitung vom 20. März 1910 (54. Jahrg., Nr. 78).



einer unmittelbaren Repräsentation sprechen kann, ist dieselbe durchaus keine Repräsentation von Gleichem durch Gleiches.

Der Schauspieler stellt nämlich nur mit seinen visuellen Eigenschaften und seiner Sprache dar, aber mit allem übrigen, also mit seiner Körperschwere und seinem ganzen physischen Innenkörper überhaupt nicht, aber auch mit seinem visuellen Körper nur in sehr beschränktem Maße, vor allem durch Gesicht und Hände, oder durch das, was dieselben auf die Entfernung dem Zuschauer scheinen. Und umgekehrt erfährt natürlich auch nur der visuelle Außenkörper des gemeinten Menschen, und auch der nur teilweise, eine wirkliche, direkte Repräsentation. Und nur indirekt stellt dann weiterhin dieser visuelle Teil den körperlichen und endlich den geistigen Innenmenschen dar*).

Und nun wird sofort der Sinn jenes »Getragenwerdens« klar. Denn der Mensch, der dort dargestellt ist, konstituiert sich uns primär aus den visuellen Eindrücken, ganz dem entsprechend, wie auch im wirklichen Leben sich ein Körper in seiner Körperlichkeit primär als visueller (und taktiler) konstituiert, während die Fähigkeit, unter Umständen zu tönen, ein »Akzidens« ist. Dies läßt sich für diese flüchtige Auseinandersetzung, die dies Problem hier erfahren kann, vielleicht am sinnfälligsten andeuten, wenn man sagt: Ein seiner Stimme beraubter Mensch ist für uns immer noch ein Mensch, sofern er uns als visuelle und gar greifbare Gestalt entgegentritt. Ein Ton aber, und wenn er der menschlichen Stimme täuschend ähnlich ist, bleibt für uns, wenn wir an seiner Ursprungsstelle nichts von einem Menschen sehen und fühlen können, eine Täuschung, die durch einen Phonographen oder ein Tier verursacht sein mag. Und während nun in der rezitierten Dichtkunst der Körper des Rezitators möglichst in den Hintergrund des Aufmerksamkeitsfeldes treten muß, da er keine primäre Darstellungsfunktion besitzt, sondern höchstens mitgemeinter Träger des verselbständigten Wortes ist, bleibt bei der schauspielerischen Darstellung die ursprüngliche Repräsentationsordnung erhalten: Der Körper des Schauspielers stellt auch dar und repräsentiert unmittelbar, deshalb stellt er in erster Linie dar. Und da endlich die körperliche Geberde unmittelbar, als gleichfalls visuell, mit dem Körper selbst verbunden ist, so wird sie primärer und das Wort, das vorausgesetztermaßen das gleiche von anderer Seite her ausdrückt, erst sekundärer Ausdruck und Repräsentant desselben. Und so wird das Wort gleichsam erst durch die Geste für uns auf der Bühne an den Menschen gebunden und insofern von der Geste »getragen«.

*) Vgl. diese Zeitschrift IV, 2, S. 428 ff.

Trotzdem wir nun bisher die Inadäquatheit von Darstellungsmittel und Darstellungsgegenstand betonten, so ist doch zu beachten, daß wir hierbei als dargestellten Gegenstand den Menschen der Wirklichkeit mit der ganzen unendlichen Mannigfaltigkeit von konstituierenden Eigenschaften annahmen, daß dieser aber nur der »letzten Endes« gemeinte Gegenstand ist, wie derselbe auch von der Malerei letzten Endes gemeint ist. Bei der Inadäquatheit von Mitteln und Gegenstand hat man aber dort, wie auch aus der angeführten Stelle von Dessoir hervorgeht, speziell die des zweidimensionalen Darstellungmittels zu dem dreidimensionalen visuellen Körper im Auge; denn in der Tat ist dieser (und nicht auch der taktile, warme usw.), und zwar in der von dem Gemälde gegebenen »Ansicht«, wie wir früher des näheren auseinandergesetzt haben, der primäre Darstellungsgegenstand. Dem entspricht aber bei der Schauspielkunst als dargestellter Gegenstand der visuelle bewegliche und lebendige, beseelte Körper. Dieser steht dort im Vordergrund unseres Interesses und fungiert dann seinerseits wieder als Repräsentant — und zwar letzten Endes eben des ganzen, wirklichen Menschen. Die Zwischenstufen hier anzuführen, würde über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen und ist nicht für unseren Zweck erforderlich. Und zwar interessiert uns dieses innere Leben bei der Schauspielkunst besonders von den zwei Seiten her, in den zwei »Ansichten«, in denen es sich uns in der Schauspielkunst in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit allein an anderen Menschen offenbaren kann: in seinen wortsprachlichen und geberdensprachlichen Äußerungen.

Aber da hier nun nicht nur diese Äußerungen durch völlig angemessene, gleichartige Äußerungen wiedergegeben werden, sondern sogar das hier zum Ausdruck kommende innere Leben durch wirkliches Leben dargestellt wird, so scheint die Rede von einer »Inadäquatheit« der Kunstmittel hier doch nur in weit entfernterem Sinne berechtigte Anwendung zu finden. — Sieht man aber näher zu, so findet man, daß hier die Inadäquatheit in der Unechtheit des darstellenden und dargestellten Lebens besteht.

Man hat zwar vielfach darüber gestritten, ob der Schauspieler das Gefühl, das er darstelle, wirklich fühlen müsse; aber sogar Martersteig*), dem das vollkommene Sichverlieren in das fremde Ich für den Schauspieler erforderlich erscheint und der die Fähigkeit dazu, die er als eine Fähigkeit zur Selbsthypnose erklärt, für das Charakteristikum des wahren Schauspielers im Gegensatz zum bloßen Komödianten hält,

*) »Der Schauspieler«, ein künstlerisches Problem. Diederichs, Leipzig 1910, besonders S. 65.

gibt zu, daß daneben das normale — und also doch das wahre — Ich in ganz anderer, freudiger, nicht selten »übermütiger« Stimmung vorübergehend zum Durchbruch kommen kann, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen. Und damit allein ist natürlich zugestanden, daß die Gesamtheit des unterbewußten psychischen Bestandes, die doch das unvergleichlich größere Fundament bildet, aus dem die einzelnen bewußten Regungen mit ihren Äußerungen hervortauchen, von Grund aus bei dem Schauspieler und dem darzustellenden Menschen verschieden ist. Überdies aber widerstreitet dem auch durchaus nicht, daß Sainte-Albine*) »wahrhafte Tränen« aufweist, die das »eingebildete Unglück« dem Schauspieler auspressen könne und solle. Denn »wahrhaft« sind die Tränen zunächst nur, insofern sie als ein salziges Wasser dem Auge unter dem Einfluß einer Nervenerregung entfließen. Aber über die Art und die Ursache dieser Nervenerregung ist dadurch gar nichts ausgesagt. Und diese kann bekanntlich eine außerordentlich mannigfaltige sein. Und ich behaupte, daß sie bei dem Schauspieler eben eine andere ist, als sie bei dem dargestellten Menschen wäre. Denn darin hat wieder Roccobini*) recht, den Martersteig gegenüberstellt, wenn er sagt: es sei ein »Unglück, wenn der Schauspieler fühle, was er zu spielen habe, — es würde ihn überhaupt außer stand setzen, zu spielen«. Und das gleiche betont auch beispielsweise Dessoir**), und auch gerade im Hinblick auf die Tränen, die die Stimme ersticken würden, wenn sie wahrhaft geweint wären. Sie »sind« also wahrhaft, aber nicht wahrhaft »geweint«, wenn wir es prägnant gegenüberstellen wollen.

Das Mißverständnis, das jenen widerstreitenden Aussagen (auch gerade der Schauspieler selber) über diesen Gegenstand zugrunde liegt, beruht wohl vor allem darauf, daß natürlich der Schauspieler, der in einer tragischen Rolle ganz »aufgeht«, bis zu jener Grenze, wo er in einer Art hypnotischen Zustandes seines normalen Ichbewußtseins verlustig geht, wahrhaft etwas fühlt, und etwas, das eine entschiedene Verwandtschaft mit dem Gefühl des dargestellten Menschen besitzt. — Nur dadurch, daß es für ein anderes steht, und nur unter diesem Gesichtspunkte ist es ein unechtes, gerade so wie der Schauspieler selbst zwar »an sich« ein wirklicher Mensch ist, aber ein »unechter« »König«, »Bettler« usw. Auch die Farbe auf der Leinwand eines Gemäldes ist ja eine wirkliche Farbe und nur »unecht«, wenn man sie als »Hautfarbe« ansieht, die sie eben nur (vermöge ihrer Ähnlichkeit) repräsentiert.

*) a. a. O. S. 18.
**) a. a. O. S. 343.

Aber gerade durch diese Gegenüberstellung wird deutlich, in welchem prägnanteren Sinne hier bei der Schauspielkunst von »Unechtheit« gesprochen werden kann: in demselben Sinne nämlich, in dem man bei einem imitierten Bronzegefäß (etwa aus Gips), das also nicht nur auf Leinwand gemalt ist, sondern ein wirkliches Gefäß und überdies visuell bis zur Verwechslung gleichartig ist, von »Unechtheit« spricht. Und in diesem Sinne scheint mir die »Unechtheit« für die ganze Bühnenkunst charakteristisch!

Allerdings pflegt man nicht mit Unrecht bei der angewandten Kunst die Imitation als spezifisch unkünstlerisch anzusehen. Aber dies insonderheit deshalb, weil sie täuschen will. An dem Gipsgefäß nehmen wir Anstoß, das Kunstgewerbe sein, somit einem praktischen Zwecke dienen will und Form und Stil der Form von diesem praktischen Zweck und der Eigenart des Bronzematerials entnommen hat, und doch diesen Zweck, da es aus Gips ist, nicht zu erfüllen vermag und als leichtes, zerbrechliches, vergängliches und wertloses Material, wenn es überhaupt für ein solches Gefäß tauglich wäre, einen von Grund aus anderen Stil fordern würde als die Bronze.

All dies aber kommt bei der Schauspielkunst gar nicht in Betracht. Sie tritt als »freie« Kunst auf, die keiner praktischen Verwendung dienen will, wo sich daher der Gedanke der Täuschung von vornherein von selbst ausschließt und wo der »Stil« nicht aus dem Hinblick auf solchen praktischen Zweck entsprungen sein kann.

Die Möglichkeit liegt allerdings vor, daß der »Stil« sich im Hinblick auf das »Echte«, »Wirkliche« entwickelt und so in einen Widerstreit zu dem gegebenen »Unechten« für unser Gefühl tritt. Dieser Fall kann bei einer starken naturalistischen Tendenz eintreten, wo in der Tat Wort und Geberde aus dem Leben, dem »wirklichen« Leben übernommen sind, ohne Bühne und Publikum zu berücksichtigen. Aber daraus ergibt sich nur die Kurzsichtigkeit dieser theoretisch und praktisch verfochtenen Richtung, nie und nimmer aber das Unkünstlerische aller auf »Unechtheit« basierenden Bühnenkunst. Und es folgt also nur, daß aller Bühnenstil dieser »Unechtheit«, als der Grundeigentümlichkeit aller Bühnenkunst, von Anfang an Rechnung tragen muß.

Dies geht so weit, daß sogar die unmittelbar (»primär«) von dem Schauspieler wiederzugebenden Gefühle sich nicht mit denen decken dürfen, die ein wirklicher Mensch unter denselben Umständen haben würde; denn ohne das würde sich doch wieder der Kontrast zu der Unechtheit des vom Schauspieler Gebotenen fühlbar machen, nämlich als Unzulänglichkeit fühlbar machen, in der Unechtheit der Bewegungen sowohl wie der Worte. Welche klägliche Unzulänglich-

keit wäre das Scheinerstechen mit einem Scheindolch auf der Bühne, wenn der Schauspieler uns wirklich glauben machen wollte, daß er von jener verzehrenden Eifersucht, Rachsucht usw. erfüllt ist! Diese Geberde ist nur angemessen einer »unechten« Eifersucht, die als solche, in so modifizierter Weise, auch schon von dem Dichter primär gemeint sein muß, wie ja auch dieser modifizierten Leidenschaft allein die (eventuell gar in Versen sich gebenden) Worte adäquat sind. Und diese ist dann erst ihrerseits Repräsentantin für wirkliche Eifersucht, die letzten Endes das Gemeinte, aber nicht mehr eigentlich Dargestellte, sondern nur das symbolisch indirekt Gemeinte, das Angedeutete ist. — So müssen wir also jetzt nachtragen, daß es gar nicht einmal die Aufgabe des Schauspielers ist, sich in die wirklichen Affekte hineinzuversetzen, sondern nur in »unechte«, und diese Aufgabe kann er erfüllen, aber diese auch allein. — Auf die Folgerung, die sich hieraus für den Dichter ergibt, werden wir sogleich noch des näheren zu sprechen kommen.

Zunächst müssen wir noch die Konsequenzen ziehen, die sich für die übrigen Elemente ergeben, die in das Ganze der Bühnenkunst eingehen. Dies sind, wie wir schon sahen — abgesehen von der Musik, die uns hier nicht beschäftigen soll — Elemente aus den »bildenden Künsten«.

7. Die »bildenden Künste« auf der Bühne.

Bisher hatten wir also gefunden, daß die Bühnenkunst eine einheitliche Kunst ist, die auf dem Prinzip der »Unechtheit« beruht, und die als Kunstmittel Wort und Geste und die Resonanzverstärkung durch das Publikum zur Verfügung hat, wobei die Dichtkunst nicht mehr als »freie«, sondern gleichsam als »angewandte« Kunst wirksam ist, indem sie sich — ebenso wie aber umgekehrt auch die Mimik, mit der sie in vollständiger Durchdringung zusammenarbeiten muß — dem gemeinsamen einheitlichen Ziel unterzuordnen hat und daher insonderheit auch fast ausschließlich als Ausdruckspoesie in das Ganze eingehen kann. — Nun aber wiesen wir schon darauf hin, daß man besonders in neuerer Zeit darauf aufmerksam geworden ist, daß auch den bildenden Künsten in jener Gesamtheit eine nicht unwesentliche Rolle zufällt.

Dabei ist man sich aber nicht nur über den Grad, sondern auch über die Art ihrer Mitwirkung durchaus uneinig. Es stehen sich insonderheit die Vertreter der »Illusions-« und die der »Relief-« und »Phantasiebühne« in entschiedenem, prinzipiellem Gegensatz gegenüber. — Aus dem früher Gesagten geht nun ohne weiteres hervor, daß die Illusionsbühne, insoweit sie im Sinne des Naturalismus eine Illusion

der Wirklichkeit anstrebt, dadurch den notwendigen Charakter der »Unechtheit« aller Bühnenkunst verkennt und nur so viel erreicht, daß als Unzulänglichkeit des Schauspielers und Dichters erscheint, was im Grunde Anpassung an die natürlichen Bedingungen der Kunstgattung ist.

Daß aber anderseits die »Reliefbühne« die richtige oder gar die einzige Lösung des Problems ist, davon kann ich mich auch nicht überzeugen. Denn wenn Peter Behrens zur Begründung dieser Theorie sagt*): »Alle Bewegungen müssen, um überhaupt stärkeren Ausdruck geben zu können, im Prinzip seitlich sein, denn eine Bewegung, die in der Richtung auf die Zuschauer geschieht, ist aus optischen Gründen wirkungslos«, so betrachtet er die Bühne sichtlich vom Standpunkte des bildenden Künstlers.

Allerdings scheint dies zunächst für jedweden Standpunkt richtig; und, was an einer Kunst visuell ist, scheint überdies in der Tat in die Sphäre des bildenden Künstlers zu gehören. Und wer den Protest Dingers**) dagegen hört, ist zunächst nur verwundert, da es geradezu selbstverständlich erscheint, daß das Farbige des Bühnenbildes in seinen Abtönungen vom Maler zu beurteilen und zu komponieren ist, und daß es von uns im Sinne eines malerischen Kunstwerkes aufgefaßt werden muß.

Und doch ist dem nicht so.

Die Begründung von Peter Behrens ist natürlich in sich unanfechtbar: Für einen einseitigen, festfixierten Standpunkt des Beschauers ist unmittelbar konkret sichtbar nur die seitliche Bewegung. Aber »wirksam« kann schon in der bildenden Kunst auch die stark verkürzte Bewegung werden, nämlich durch den gewaltigen Anteil, den der Sinn der Bewegung, das Geistige, Seelische, Gefühlsmäßige in derselben — von anderem abgesehen — ausübt. Und immer wieder ist zu betonen, daß dieser Anteil durch die unmittelbare suggerierende Wirkung, durch die »Einfühlung« usw. weitaus größer ist, als es die elementare Theorie einer bildenden Kunst, als welche ich auch die Hildebrandsche Form- und speziell Relieftheorie***) ansehe, erkennen läßt.

Überdies aber handelt es sich eben hier nicht um eine bildende Kunst, sondern um eine solche, die die »Poesie« und damit ein ganz wesentlich geistiges Element in sich aufgenommen hat, derart, daß dieser höhere Grad der Sichtbarkeit vollkommen verschwindet gegen-

*) Frankfurter Zeitung vom 20. März 1910.

**) a. a. O. Bd. II, S. 259 ff.

***) Das Problem der Form in der bildenden Kunst, besonders V. »Die Reliefauffassung«.



über der Bedeutung, die eine durch solche Schranken nicht gehemmte, freie, wahre, tief innerliche Geste durch ihre Ausdrucksfähigkeit und ihre »suggerierende« unmittelbarere psychische Wirkung in der Gesamtheit des Bühnenkunstwerkes gewinnen kann.

Abgesehen davon ist es auch unmöglich, mit Hilfe lebendiger, körperlicher Schauspieler bei einer Tiefe von immerhin einer Anzahl von Metern (die Bühne des Münchner Künstlertheaters hat eine Maximaltiefe von 8,7 Metern) eine Reliefvorstellung wie in der Reliefplastik zu erzeugen. Selbst wenn jede gemalte Kulisse (auch der Hintergrund) wegfiele, wäre dafür eine ganz andere Ausfüllung des Raumes durch sich drängende Massen erforderlich, damit wir überhaupt den nötigen Anhalt zur Bildung jener Parallelflächen, insonderheit der Vorderfläche haben, zwischen die sich das Gestaltete einschließt und durch die es allererst den Reliefcharakter erhalten kann. Die bloße Seitlichkeit der Bewegungen macht noch nicht aus jenen zerstreuten zwei oder drei Gestalten in dem weiten Raum ein Reliefganzes[21]*).

Aber die Bühnenkunst hat in der Tat auch ein anderes Grundprinzip, wie wir schon sahen, als die bildenden Künste, und daher kann deren Gesetzmäßigkeit so wenig auf sie übertragen werden wie die der »freien«, reinen Dichtkunst. Und als solches hatten wir die »Unechtheit« aufgewiesen. Es ist nur konsequent, wenn man nun auch von den mitwirkenden bildenden Künsten die Unterordnung unter dieses Prinzip und nicht mehr verlangt.

Als »unecht« kann man nun allerdings, wenn man so will, sowohl den zweidimensional dargestellten Gegenstand bezeichnen, wie auch den reliefmäßig, oder den voll dreidimensional wiedergegebenen, aber offenbar in wesentlich verschiedenem Sinne. Und es fragt sich, welcher Sinn jener »Unechtheit« der vom Schauspieler dargestellten Gestalten (der Unechtheit jenes »Königs«, jenes »Bettlers« usw.) entspricht. Denn in der Unvollkommenheit dieses Entsprechens liegt sichtlich das, was man heute — trotz Th. Alt, der dies ableugnen möchte — als »Stillosigkeit« der »alten« Bühne allerorts zu empfinden beginnt. Dabei sei Alt zugestanden, daß die »Gewöhnung« in der Kunst im allgemeinen von größerem Einfluß ist, als die Ästhetiker gerne zugeben möchten und daß daher eine isolierte, theoretische Überlegung mit ihren Ansprüchen leicht irre geht. Aber es ist nun einmal Tatsache, daß nicht nur Künstler und Kunstgewerbler, sondern nahezu jeder Laie eine Ausstattung wie die des zweiten Aktes des Parzival in Bayreuth heute geradezu unerträglich findet; vollends aber

*) Auch nicht in dem stark erweiterten Sinne, in dem H. auch bei Vollplastik von »Reliefauffassung« trotz der fehlenden charakteristischen Verkürzungen spricht.



jemand, der kurz zuvor »Was ihr wollt« oder den »Erlerschen« »Faust« im »Künstlertheater« in München gesehen hat.

Theoretisch läßt sich etwa folgendes im voraus sagen:

Da nun einmal der Schauspieler mit seiner lebendigen Körperlichkeit in der Bühnenkunst, die wir hier (im Unterschied von Marionettenspielen, Schattenspielen und dergleichen) im Auge haben, der wichtigste, grundlegende und daher maßgebende Faktor ist, so muß er auch den Raum als seine »Umgebung« und gleichsam aus sich heraus gestalten: er muß also zum mindesten in demselben leben und sich bewegen können. Dies kann er aber in einem gemalten Luftraum schlechterdings nicht, so wenig wie er sich auf eine bloß (zweidimensional) gemalte Bank setzen kann. Sein Raum muß also dreidimensional sein; und nicht nur »sein«, sondern auch »scheinen«, in dem Sinne wie es für das Auge immer nur auf den »Schein« ankommt. Ebenso nämlich wie ein Musikzimmer akustisch nicht nur »sein«, sondern auch »aussehen« muß, so muß auch der Schauspieler »sichtlich« Raum haben zu atmen und sich zu bewegen, wenn wir nicht uns und ihn (durch »Einfühlung«) beengt fühlen sollen. Und ein Volk muß viel Raum haben, und was im Freien spielt, muß möglichst »freien« Raum haben. Und so sei schon hier darauf hingewiesen, daß nur das Naturtheater unter freiem Himmel hierin, wie auch Oberammergau beweist, eine ganz adäquate Darstellung von dem »Freien« und von größeren Volksszenen im »Freien« zu geben vermag.

Das Prinzip der »Unechtheit« bleibt auch bei solcher dreidimensionaler Darstellung gewahrt und zwar, wie mir scheint, gerade hier in dem Sinne, wie es dem Prinzip der schauspielerischen Darstellung selbst entspricht. Denn die Luft ist zwar Luft, aber nur wie der »König« ein Mensch ist: indem der Boden für einen anderen Boden und damit der Raum für einen anderen Raum ebenso repräsentiert wie der empfundene Affekt des Schauspielers und seine Äußerungen für einen anderen Affekt eines anderen Menschen.

Und es ist klar: »unecht« in diesem Sinne ist auch die Holzbank auf der Bühne, selbst wenn sie von demselben Holz ist wie diejenige, die sie darstellt. Nämlich ebenso wie auch der »Schauspieler« im Hamlet nicht wirklich selbst auftritt, trotzdem er von einem Schauspieler dargestellt wird, sondern in einer Nachahmung, indem er — so können wir es ausdrücken — eine andere Vergangenheit (und Zukunft) hat; ebenso bleibt die Holzbank auf der Bühne die »Theaterbank«, die vor wenigen Tagen in einem anderen »Stück« mitspielte und die von dem Theatertischler verfertigt worden ist, und ist als Bank in jenem Rittersaal also »unecht«. Und da der ganze Theaterbau, die Bühne mit ihrer Umrahmung ständig an das »Theater« er-

innern, so genügt dies vollkommen, um uns bei den Gegenständen so gut wie bei den Schauspielern der Gefahr einer, auch nur vorübergehenden, Täuschung wie in dem viel angeführten »Panoptikum« zu entziehen.

Ich bin also der Meinung, daß eine stoffechte dreidimensionale Raum- und Körperwiedergabe am unmittelbarsten der Wiedergabe vom Menschen durch Menschen entspricht, und daß des näheren der einheitliche Stil einer Aufführung nie besser gewahrt wird, als wenn im Freien spielende Stücke mit Volksszenen auf dem Naturtheater unter freiem Himmel, in geschlossenen Räumen spielende Stücke aber im geschlossenen Theaterbau mit möglichst stoffechter Ausstattung aufgeführt werden. Dabei ist es aber gleichgültig, ob das Kostüm einem Museum entnommen und »historisch« echt ist. Und für einheitliche »Stilisierung« bleibt dabei Spielraum genug. Denn auch die wirkliche Einrichtung eines Innenraumes läßt ja dem Sinn für Einfachheit oder Prunk, für Farbenharmonie usw. trotz der Echtheit des Materials reichlich Spielraum. Und es ist selbstverständlich, daß solcher Stil auch zur Charakterisierung der Personen, der augenblicklichen Lage und Stimmung ausgenutzt werden kann und muß, im Sinne und zur Unterstützung der Schauspieler und so des dramatischen Werkes.

Anderseits aber muß natürlich die primär realistische Gestaltung eines solchen Raumes sekundär — und noch vor dem Geltendmachen solchen »Stiles« — eine Modifikation durch die Rücksicht auf den Zuschauerkreis erfahren. Dieselbe betrifft aber auch nicht die Dreidimensionalität an sich und etwa eine Unterordnung unter das Reliefprinzip, da die eigenartige Tiefenverkürzung des Reliefs durchaus nicht allgemeines Erfordernis ist. Sondern sie läßt sich mit einem Wort dahin charakterisieren, daß das auf der Bühne Dargestellte eine Hauptansicht haben und dem Publikum zuwenden muß, und zwar in einem noch ausgeprägteren Sinne, als man dies im allgemeinen von der heutigen Plastik verlangen kann, solange dieselbe nämlich auf dem Mittelpunkt eines Platzes aufgestellt und daher tatsächlich von allen Seiten gesehen wird.

Den Unterschied gegenüber dem »Reliefprinzip« des Münchner Künstlertheaters auszuführen, erlaubt der Raum nicht. Für unseren Zweck genügen diese Andeutungen.

Um nun aber die mannigfaltigen Schwierigkeiten einer solchen realistischen dreidimensionalen Darstellung zu umgehen und das Darstellungsgebiet über die sehr engen Grenzen hinaus zu erweitern, die sich praktisch so ergäben, kann man drei Wege einschlagen. Man kann zunächst die Unechtheit in der Weise steigern, daß man zu Materialimitationen greift. Wenn dieselben Auge und Ohr be-

friedigen, so kann man dagegen innerhalb des Rahmens der Bühnenkunst keinerlei Bedenken geltend machen; es handelt sich hier nicht um kunstgewerbliche Gegenstände, die einem realen Zweck im wirklichen Leben dienen sollen. Ob also die Diamanten in einer Krone chemisch echt sind usw., ist für die Bühnendarstellung völlig gleichgültig, sofern sie nur im ganzen Verlauf des Stückes als »Diamanten« wirken. Sobald aber Imitationen, wie z. B. im Kampf klappernd aneinander schlagende Waffen, nur das Auge oder gar auch dieses nur ganz unvollkommen in die Illusion der Gegenstände versetzen, das Ohr aber völlig enttäuschen, ist die Wirkung durch den Kontrast zu den lebendigen, aufs tiefste erregten Männern, die dadurch an spielende Kinder erinnern, in einem ernsten Drama so störend wie nur irgend möglich. Das Prinzip einer »Illusionsbühne« erscheint mir also insoweit berechtigt.

Man kann zweitens sich auf Andeutungen beschränken: »zu künstlerischen Einheiten zusammengefügte Werte wie Vorhänge, Gobelins, mit Teppichen überzogene Stufenbauten, Pflanzen ornamentalen Charakters, Säulen, Brunnen und ähnliches«*) zu einer »mehr skizzenhaft und symbolisierend andeutenden« Darstellung des jeweiligen Ortes verwenden.

Dies ist indessen schon ein so viel entfernterer Grad von »Unechtheit«, daß man es im allgemeinen gar nicht mit diesem Namen bezeichnen wird. Und es entspricht viel eher der gleichfalls »andeutenden« Darstellung des Rezitators, der nicht wirklich »eintritt« und »abgeht«, sich setzt usw., sondern all dies nur mit einer leichten Geste andeutet. — Aber anderseits wird dadurch erreicht, daß die ganze Aufmerksamkeit auf die Personen als die alleinigen eigentlichen Darsteller konzentriert wird, und sofern dies im Sinne des vielleicht selbst sehr symbolischen, gehaltvollen, schwer verständlichen, wortsprachlichen dramatischen Kunstwerkes ist und dieses es vertragen kann, daß die räumliche Umgebung wirklich nichts als »Umgebung« — »mitgemeinte« oder gar nur unbemerkt mitwirkende Umgebung — ist, so kann man auch dieser Form der Darstellung die Berechtigung nicht abstreiten. — Im übrigen hat natürlich gerade hier, wo die Gewöhnung erfahrungsgemäß eine nicht geringe Rolle spielt, der Versuch im einzelnen Fall zu entscheiden.

Drittens aber kann man nun auch zur Darstellung mit zweidimensionaler Malerei schreiten; und ohne — wenigstens — einen abschließenden Hintergrundprospekt kann man, scheint es, bei Land-

*) Vgl. P. Marsop, Weshalb brauchen wir die Reformbühne? Georg Müller, München 1907, S. 6.

schaftsdarstellungen überhaupt kaum auskommen. Und so erhebt sich für uns jetzt die umgekehrte Frage, nicht: sind die plastischen Versatzstücke der Illusionsbühne statthaft, sondern: »Wie ist die Verwendung zweidimensionaler Kunst auf der Bühne möglich?« Und praktisch ist also diese Frage von allergrößter Bedeutung.

Man braucht nur einen Schauspieler einmal unmittelbar vor eine gemalte Stube ohne freien Bühnenraum zu stellen, um der völligen Unvereinbarkeit dieser Zusammenstellung inne zu werden. Dies beides ist nicht nur als Werke der bildenden Kunst unvereinbar, wie es bei Dinger scheinen könnte, sondern es ist einfach psychologisch unmöglich, sich das Eintreten dieses Menschen in diese Stube vorzustellen.

Ich glaube daher, daß die Verwendung von Malerei nach Möglichkeit einzuschränken ist, und daß sie nur dort überhaupt zulässig ist, wo uns nicht eine derartige Zumutung gestellt wird: uns vorzustellen, daß der Schauspieler in das Gemälde hineinschreite. Also jedenfalls s e i n (des Schauspielers) Raum, in dem er sich bewegt und der der eigentliche Ort der Handlung ist, darf in keinem Teil gemalt sein. Die bildliche Darstellung fällt so sehr aus dem schauspielerischen Prinzip bloßer »Unechtheit« heraus, daß sie auf dem gleichen Boden nicht verwendbar ist. Sie ist nur verwendbar ähnlich wie das Relief am S o c k e l einer rundplastischen Statue, das an dem gleichen Kunstwerk mitwirkt und doch nicht an dem gleichen, das in einer gewissen inneren Beziehung zu demselben steht, aber nie und nimmer in der Beziehung gemeinsamer Raumdarstellung.

In ähnlich weitgehend unabhängigem Verhältnis steht nur der Hintergrundprospekt zu dem Schauspieler, und auch dieser nur, sofern auf denselben in dem Drama selbst keinerlei Bezug genommen wird, der Schauspieler also nicht auf den Berg hinweist oder gar vorgibt, ihn besteigen zu wollen. Aber wenn beispielsweise der Raum des Schauspielers — der eigentlich dargestellte Raum — ein Innenraum ist, so kann der Fernblick durch das Fenster, der durch schneebedeckte Dächer etwa das Zimmer als eine Dachstube und die Zeit der Handlung als »Winter« charakterisiert, durch malerische Darstellung wohl wiedergegeben werden, obwohl auch dieser Fall noch nicht ganz jenem Vergleich aus der Plastik entspricht. Aber diese Darstellung ist immerhin nur dazu bestimmt, im Hintergrund unserer Aufmerksamkeit, sozusagen unbewußt, mitzuwirken, und so nehmen wir die Diskrepanz hin, auch wenn wir uns derselben bewußt werden, wie wir eine Unwahrscheinlichkeit in der nicht direkt dargestellten Vorgeschichte eines Dramas weit eher hinnehmen, als in dem Drama selbst. Und in ähnlicher Weise nehmen wir auch einen gemalten

Himmel hin, wenn er über einer Balustrade sichtbar wird und dazu dient, wie in der Diezschen Ausstattung von »Was ihr wollt« im Münchner Künstlertheater, die phantastische Küste des Mittelländischen Meeres Shakespearescher Vorstellung mit einem Hafen voller Schiffe der Phantasie vorzuzaubern. Und wenn wir beachten, wie dieser Hafen voller Schiffe dort nur durch ein mächtiges buntgeflicktes, sonnenbeleuchtetes Segel repräsentiert wurde, so ist dies zugleich ein Beispiel dafür, wie sich zweckmäßig mit der zweidimensionalen jene »andeutende« Form der Darstellung, von der wir zuvor sprachen, vereinigen läßt. Und in der Tat wirkte jene mächtige tiefblaue Fläche derart malerisch, daß sie, ohne als Darstellungsobjekt als »Himmel« in den Mittelpunkt des Bewußtseins zu treten, wie eine begleitende Musik die phantastische Grundstimmung mit einem Schlage hervorbrachte oder mit der begleitenden Musik (von Braunfels) kraftvoll mitwirkend in eine gleiche Linie trat.

Beachtet man noch, daß man sowieso gewohnt ist, den Himmel als Fläche zu sehen und nur zu sehen, so wird an diesem Beispiel deutlich, wie durch sorgsames, künstlerisches Abwägen in der Tat auch die Malerei in beschränktem Maße zur Erweiterung des Darstellungsgebietes herangezogen werden kann, die Gesamtwirkung mehr steigernd als beeinträchtigend.

Daß abgesehen von der Dreidimensionalität jede »Naturwahrheit« durchaus nicht an sich, sondern höchstens als Anpassung an das dichterische und schauspielerische Kunstwerk Stilprinzip werden kann, geht schon daraus hervor, daß wir betonten, daß der Schauspieler nicht einmal die Aufgabe habe, einen wirklichen König in seinen wirklichen Leidenschaften und dergleichen darzustellen. Dem entsprechend hat die Regie in bezug auf die Formen und Farben sogar in noch weiterem Maße Spielraum, die besonderen Gesetze der betreffenden bildenden Künste zu beachten, als dieses schon, wie angedeutet, die im wirklichen Leben »angewandten« Künste tun, sofern dies alles nur dem einheitlichen Ziel des von dem Schauspieler aus allein zu verstehenden Ganzen untergeordnet wird.

Und damit stoßen wir auf die letzte der Fragen, die uns in diesem Abschnitt beschäftigen sollten, nämlich auf die Frage nach dem Verhältnis von Dichter und Theater. Allgemein: Hatten wir bisher die Frage nach dem Verhältnis der Künste innerhalb des Ganzen zu beantworten gesucht, so müssen wir nun zur Ergänzung auch noch die andere nach dem Verhältnis der dort zu dem Ganzen zusammenwirkenden Künstler kurz ins Auge fassen.

8. Verhältnis der Künstler in ihrem Zusammenwirken*).

Den Dichter brauchten wir bisher noch kaum zu erwähnen, während der Schauspieler und zuletzt auch der Regisseur eine sichtlich bedeutende Rolle für das Gesamtkunstwerk gewannen. Und doch pflegt er anderseits der erste zu sein, derjenige, der den Gedanken des Stückes faßt und ausführt und derjenige, der als sein »Verfasser« fungiert.

Wir führten früher schon an, daß er eine gewisse Neigung hat, sich von den Einschränkungen der Bühne zu emanzipieren, betonten aber auch schon, daß er sich ebensowohl wie der Spielleiter (und Schauspieler) dem Ganzen unterzuordnen hat, und daß das wahre Bühnenkunstwerk nur aus der Überwindung dieser Gegensätze hervorgeht. — Des näheren können wir nun hinzufügen, daß der ganze »Stil« des Stückes, insonderheit seine Naturnähe oder -entfernung, schon von dem Dichter fixiert sein muß. Und der Dichter ist auch derjenige, der den ganzen inneren seelischen Gehalt, den ganzen ethischen Wert, den ganzen gedanklichen Reichtum dem Bühnenkunstwerk verleiht. Aber all dies nicht eigentlich als Verfasser des wortsprachlichen Elementes des Bühnenkunstwerkes, sondern als der Konstrukteur des seelischen Konfliktes und seiner Entwicklung, mit einem Wort der »Seele« des Kunstwerkes, die letzten Endes dasjenige ist, was — durch die zweierlei Medien, in denen sie sich verleiblicht — in demselben auf uns wirkt.

Es wäre aber von Grund aus verkehrt, wenn man nun etwa schließen wollte: der Schauspieler habe also (im Verein mit dem Spielleiter) nichts als den Leib für diese »Seele« herzugeben, oder sogar nur den plastischen, mimischen Leib, da der Wortleib im Grunde auch schon von dem Dichter geschaffen ist und nur »reproduziert« zu werden braucht. Vielmehr ist das, was er und der Spielleiter aus der Hand des Dichters empfängt, nur der tote Wortleib, den er neu zu beseelen hat und dem er von sich aus den dazu gehörigen plastisch-mimischen Leib zu verleihen hat. Und zwar ist er jetzt mit seiner Gestalt und Mimik in erster Linie Schöpfer und Beseeler und insofern schaffender Dichter dieses darzustellenden Menschen, erst in zweiter Linie mit dem Wort, das von jener, wie wir sahen, »getragen« wird. Und so ist er auch erst in zweiter Linie reproduzierender Künstler in dem Sinne wie der Rezitator, der nur den Wortleib beseelt. Denn das Neubeseelen ist natürlich auch für den »reproduzierenden« Künstler charak-

*) Vgl. hierzu bei H. Bahr a. a. O. S. 269 ff. die Äußerungen der Schauspieler, besonders H. Thimig.



teristisch und macht ihn eben, wie beispielsweise den Musiker, allererst zum »Künstler« und zu einem wirklichen Künstler und unterscheidet ihn von Grund aus von jedem Vervielfältiger. — Und ganz das gleiche gilt natürlich für den Regisseur, dessen Sondertätigkeit nur die Umwelt des Schauspielers und das Ganze in höherem Grade im Auge zu haben hat, daher eine teilweise andere und mehr organisatorische als ausführende Begabung haben muß, der aber nicht weniger neuschaffend und neubeseelend in seiner Tätigkeit ist.

Es ist also richtig, wenn Kutscher im Anschluß an Stadler (a. a. O. S. 116) seine Ansicht dahin zusammenfaßt: »Das fertige Kunstwerk (des Dichters) ist das Thema, welches die Ausdruckskunst (der Bühne) mit allen ihren Kräften zu erschöpfen hat«, sofern man den Satz so deutet, daß nur der Dichter mit seiner Aufgabe »fertig« ist, daß aber das Kunstwerk des Dichters so, wie es der Spielleiter und Schauspieler als Manuskript in die Hände bekommt, nicht »fertig«, sondern nur ein totes Gerippe ist, dem er erst Muskeln und Haut und damit lebensfähige Form und endlich Seele geben muß. Und ähnlich, wenn er an anderer Stelle (S. 162) gelegentlich sagt: »Der Spielleiter verfährt mit dem Drama wie der Porträtmaler mit dem Gesicht«; auch dies ist zutreffend, insofern die beiden Künstler eine eigenartige Stilisierung von dem Standpunkt ihrer (neuen) Kunst vornehmen; aber der Text eines wirklichen Bühnenwerkes gleicht natürlich in keiner Weise dem lebensfähigen, selbständigen, ja lebendigen Gesicht. — In welchem Sinne kann man dann aber noch von einer »Neuschaffung« sprechen, wo doch, wie es scheint, zum ersten Male erst auf der Bühne das Kunstwerk vollständig und lebendig wird?

Man ist in der Tat zu sehr gewohnt, das gelesene Drama schon als ein in sich, in seiner Art »fertiges« Kunstwerk anzusehen. Aber etwas Richtiges liegt dieser Auffassung doch auch zugrunde: Der Leser sieht in seiner Phantasie das Stück in Kostümen mit Dekorationen auf einer Bühne, und ebenso hat es natürlich der Dichter gesehen; ja, als ein Zeichen dessen gibt er sogar Anweisungen für die Aufführung. Und in der Tat ist es im Hinblick — nicht so sehr auf diese Anweisungen, als — auf dieses Phantasiebild des Dichters, daß wir von »Neuschaffen« auf der wirklichen Bühne redeten.

Indessen wir betonten schon, daß der Dichter dieses Ziel, das Phantasiebild seines Lesers, in weit vollkommenerer Weise erreichen könnte, wenn er sich nicht auf solche kargen, andeutenden Bemerkungen in trockenem, die Phantasie in keiner Weise anregendem Tone beschränkte.

Wenn er daher sich diese Beschränkung auferlegt, so muß er dabei von der Überzeugung ausgehen, damit im Sinne des Bühnenwerkes

zu handeln. — Unter Umständen kann auch hinzukommen, daß er zu einer eingehenden Detailschilderung gar nicht imstande wäre. — Kann er trotzdem ein Dramatiker sein? Ich glaube in der Tat, daß es die Aufgabe des Dramatikers nur ist, das »Gerippe« zu liefern, wie wir es vorher ausdrückten, und daß er dies leisten kann, auch ohne sich in der Phantasie die ganze detaillierte äußere Form des lebendigen Ganzen mit all ihren Farbnuancen vorzustellen, vielleicht auch ohne dies in dem Grade wie ein feinsinniger Novellist zu können; so wie auch der erfahrene Anatom ein Knochengerüst für die Typen der verschiedenartigsten Menschen eventuell bauen kann, ohne imstande zu sein, den lebendigen Leib mit all seinen warmen Fleischtönen wiederzugeben. — Übrigens ist die Umkehrung mehr beachtet und anerkannt: daß der hervorragende Erzähler nicht in demselben Grade der Konstruktion eines dramatischen Gerüstes fähig zu sein braucht, wie auch der Maler (der äußeren Form) nur in beschränktem Maße den Knochenbau kennen muß.

Die Tätigkeit des Dramatikers ist also, unserer Ansicht nach, in erster Linie eine konstruktive: er hat im Hinblick auf einen lebensfähigen, ja künstlerisch wirkenden Organismus ein Knochengerüst zu entwerfen, die Maßverhältnisse der Teile zueinander und zu dem Ganzen, die Widerstandsfähigkeit und Beweglichkeit der einzelnen Glieder im Verhältnis zu ihrer natürlichen Inanspruchnahme usw. gegeneinander abzuwägen; allerdings wie ein Künstler nicht objektiv messend, sondern mit natürlichem Augenmaß den Eindruck der Längenverhältnisse, den Eindruck der Widerstandsfähigkeit zu überschauen.

Erst in zweiter Linie hat er dann — durch die Wortsprache — an der äußeren Form von seiner Seite ein wenig vorbereitend mitzuwirken, aber auch noch ohne die eigentlichen äußeren Umrisse fixieren zu können, gleichsam wichtige Muskelteile auflegend, ohne doch noch die Linie oder gar die Farbe der letzten Endes bestimmenden Haut angeben zu können.

Und doch ist ohne weiteres ersichtlich, wie er durchaus mitbestimmend ist für diese äußeren Umrisse. Denn er ist es, der die Größe der Figur bestimmt, die Gedrungenheit oder Gestrecktheit, das Zarte oder Knochige oder Engbrüstige. Und ebenso weit wie seine Bestimmungsmöglichkeiten reichen, muß er schon im vorhinein eine Vorstellung haben von dem lebenden Wesen, das sich hieraus schaffen läßt. Aber im Hinblick darauf, daß der Schauspieler nur innerhalb gewisser Grenzen verwandlungsfähig ist, muß er ihm Freiheit der Ausgestaltung im einzelnen lassen; und besser zu viel als zu wenig Freiheit, da er ihn sonst zu einer äußeren Innehaltung seiner Angaben verleitet oder zwingt, auch wenn er auf anderem Wege den wesent-

lichen Kern — er mit seinen zufälligen Schranken — besser erreichen könnte, so daß also eine gewisse Zurückhaltung in den Regiebemerkungen seine Berechtigung hat — soweit sie nicht für das eindeutige Verständnis erforderlich sind.

Mit einem Wort, ein bedeutendes Bühnenwerk wird nur zustande kommen, wenn Dichter und Theater nicht zwei Parteien bilden, die gegeneinander stehen, sondern sich dem gemeinschaftlichen Ziel unterordnen. Und wir könnten hierin, scheint mir, einiges von den Franzosen lernen: »Sobald jemand — so schreibt E. Zabel*) von diesen — eine Idee hat, von der er glaubt, daß sie sich dramatisch verwerten lasse, teilt er sie einer Vertrauensperson mit, in deren Phantasie sie Wurzeln schlägt und frische Keime treibt. Der Stoff wirkt aus der Beobachtungsgabe dessen, der ihn weiter entwickelt, auf den Geist des ursprünglichen Erfinders zurück. ... Noch sind von einem Stück nicht mehr als die Umrisse vorhanden, und schon findet sich ein praktischer Kopf, der ihn auf seine Brauchbarkeit prüft. Ganz von selbst wächst das Szenarium heraus, mit dem man sofort auf der Bühne zu probieren anfängt. Will der Stoff auf diesem Boden, auf dem er ausreifen soll, nicht lebendig werden, so wird er natürlich beiseite gelegt, gestaltet er sich aber weiter, so macht sich alles über ihn her, Direktor, Schauspieler, jeder, der mit der Bühne in Verbindung steht.«

Die Gefahr eines solchen Verfahrens liegt auf der Hand, und man wird kaum sagen können, daß die französischen Lustspieldichter — denn um diese handelt es sich doch offenbar — derselben zu entgehen wissen: die äußerliche Bühnen-»mache«.

Aber je mehr der Dramatiker sich der Unfertigkeit des aus seiner Hand hervorgehenden Werkes bewußt ist, sich innerhalb seiner Grenzen hält und von vornherein für die Vollendung desselben auf der Bühne in künstlerischer Freiheit arbeitet, um so mehr wird er auch die ihm zustehenden Rechte auf Bestimmung des Grundstils und des Skeletts der Aufführung geltend machen können.

Und nunmehr können wir an die Frage herantreten, die den Ausgangspunkt unserer Untersuchung bildete: wie zu solcher Bühnenkunst sich das »Drama« verhält. Daß das Dramatische auch in der reinen Poesie eine Lebensform finden kann, zeigten wir schon. So bleibt also jetzt die umgekehrte Frage, ob alle Bühnenkunst »Drama« ist, ob sie dieses fordert.

---

*) Zabel, Zur modernen Dramaturgie, 3. Aufl., Schulze, Leipzig 1905, S. 115.



III. Bühnenkunst und »Drama«.

1. Das charakteristische Ideal unter dem Gesichtspunkt der »Handlung«.

Zunächst scheint es, als ob das gesamte menschliche Erleben der Bühnenkunst offen steht, da leibhaftige Menschen die Darsteller sind. Wir wollen sehen, wie weit sich dies Gebiet einschränkt, und dabei das »Drama« besonders im Auge behalten.

Wir deuteten schon an, wie zunächst die Doppelnatur der Schauspielkunst als Wort- und Spielkunst einschränkende Forderungen stellt, indem stets beide Seiten derselben, und zwar in gegenseitiger Durchdringung, in Tätigkeit treten müssen. Und wir sahen schon, wie die Geste als ausführende, zweckvolle Bewegung und in diesem Sinne die Tat oder die Handlung nur ergänzend auftreten darf, da sonst das Wort zu sehr brach gelegt würde, und wie anderseits ebenso auch die Schilderung und die Reflexion nur derartig ergänzend auftreten kann, um die Gebärdensprache nicht außer Funktion zu setzen. Der Bühne blieb also im wesentlichen die Aufgabe, den Boden für die Ausdrucksfunktion der beiden sprachlichen Mittel zu liefern.

Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß sich hieraus das Gefühls- und Willensleben als der vorzüglichste Darstellungsgegenstand der Bühne darbietet, und da es sich um eine zeitliche Kunst handelt, die Veränderungen dieses Lebens, die Vorgänge in ihm. — Aber dies Gebiet schränkt sich noch weiterhin ein, wenn wir berücksichtigen, daß die Bühne nur in verschwindendem Maße die Natur und daher die Leiden und Freuden zur Darstellung bringen kann, die das Ringen mit ihr bei Feuers- und Wassersnot, bei Forschungsreisen, Krankheiten usw. mit sich bringt, daß aber jedenfalls von den Schauspielern, diesen eigentlichsten Trägern der Bühnenkunst, die alles übrige erst rechtfertigen, hierbei stets nur der eine der beiden Gegner dargestellt werden könnte, während jene kläglichen Behelfe der Naturdarstellung — Pappbäume, baumwollene Meereswellen oder gar gemalte Hintergrundskulissen, die, wie wir betonten, stets nur als Hintergrund eine geduldete Existenz fristen dürfen — in den Vordergrund des Interesses, (im Sinne des Ausstattungsstückes niedersten Genres) treten würden. Daraus ergibt sich, daß die darzustellenden Gefühle und Wollungen der Menschen durch menschliches Tun hervorgerufen sein müssen, derart, daß stets beides, das Tun auf der einen Seite, wie das Leiden, d. h. das Wirkungerfahren (auch im Sinne freudiger Gefühle und im



Sinne von Anstößen zum Wollen) von den Schauspielern darstellbar ist.

Dabei haben wir aber stillschweigend vorausgesetzt, daß die Veränderungen des gesamten Innenlebens eine (äußere) Ursache haben müssen, sei es in Einflüssen der Natur, sei es in Einwirkungen anderer Menschen. Und in der Tat, wenn man auch nicht mit Disraeli*) »allen Gefühlsverlauf, der nicht der Erreichung eines unmittelbaren Zweckes gilt, krankhaft und weinerlich« nennen wird, so wird man doch nicht zögern, jeden unmotivierten Gefühlsverlauf so zu nennen, bis man darauf aufmerksam wird, daß eine ganze Kunst auf solchem unmotivierten Gefühlsverlauf zu basieren scheint — die Musik.

Indessen ist sofort deutlich, daß der Gefühlsverlauf in dem Zuhörer motiviert ist, eben durch das musikalische Kunstwerk selber, und zwar in gesunder Weise, solange die entstehenden Gefühle jenen eigenartigen Charakter der Unechtheit haben, der die Verwechslung mit Wirklichkeitsgefühlen und das Überspringen in dieselben, mit ihren dem Kunstwerk fremden Motivierungen, hintanhält. Innerhalb des Kunstwerkes selber aber bedarf es aus dem Grunde keiner ausdrücklichen Motivierung, weil die Musik (als die einzige unter den Künsten) zur Wiedergabe konkreter Lebensschicksale, die allein »motivieren« können, schlechterdings nicht geeignet und eine selbständige Kunst daher von Haus aus auch nur als lyrische ist, deren unvergleichlicher Reichtum an Ausdrucksnuancen die lyrische Form allerdings weit über den kleinen Rahmen eines Gedichtes hinaus auszudehnen vermag. Hinzuzudenken ist eine Motivierung aber auch dort, nur nicht *in concreto,* weil dies außerhalb des Kunstwerkes läge; aber der dargestellte Gefühlsverlauf ist aufzufassen als motivierter; und kann er das nicht, so nennen wir auch solche Musik »krankhaft« oder »sentimental«.

Die Bühnenkunst aber, das geht gerade aus dieser Gegenüberstellung deutlich hervor, muß die Motivierungen geben, weil sie es vermag, muß Lebensschicksale geben und große Schicksalsschläge, um große Gefühle zu motivieren.

Aber wir sehen allerdings: während wir bisher allein den Bedingungen der Bühne die Einschränkungen ihres Gebietes entnommen hatten, hat sich jetzt etwas hineingemischt, das primär nicht Forderung der Kunst oder speziell der Bühnenkunst, sondern primär eine Anschauung und Wertung des Wirklichkeitslebens ist, die sich von dort nur auf die Künste — und dann nach Maßgabe ihrer Darstellungsfähigkeiten — überträgt.

*) Vgl. Avonianus, Dramatische Handwerkslehre, 2. Aufl., H. Walther, Berlin 1902, S. 20.



Aber nicht nur den unmotivierten Gefühlsverlauf, sondern auch das lange Verweilen in Gefühlen, das Sich vertiefen in den Schmerz und das breite Sich hingeben an die Freude verurteilen wir als »Gefühlsduselei«; und wiederum zunächst und vor allem im Leben und daher dann auch in der Kunst.

So schränkt sich also das Gebiet der Bühnenkunst (nicht-satyrische Behandlung des Stoffes vorausgesetzt, die natürlich auch die Gefühlsduselei zum Gegenstand haben kann) weiterhin ein. Die Wirklichkeitswertung ist es, die Einspruch erhebt gegen die Ausdehnung der Gefühlsdarstellung von dem lyrischen Gedicht über einen ganzen Theaterabend hin, und die damit das Darstellungsgebiet sehr bedeutend in der Richtung auf Willensdarstellung verschiebt, und die überdies die Motivierungen mit dargestellt verlangt, was dann bei den Darstellungsmitteln der Bühne, die durchaus in erster Linie Menschen sind, zu der Sphäre des Ringens von Mensch gegen Mensch führt.

Und dieses Ringen muß zu einem Schicksalswechsel führen, der den Gefühlsverlauf zu motivieren geeignet ist. Und es kommt also auf diesem Wege doch wieder, aber mit ganz anderer Begründung, das Geschehnis als ein wesentlicher Bestandteil in das Bühnenwerk. Es ist nicht mehr das erste und dient nicht mehr etwa der Neugier eines sensationslustigen Publikums, das möglichst viel Greifbares vor sich gehen sehen will, sondern es ist eingeführt um des Affektwechsels willen, den es begründet und soweit es das tut.

Der durch menschliches Tun (anderer) hervorgerufene Schicksalswechsel hat nun also einen vom Schauspieler darstellbaren Gefühlsumschwung bzw. Gefühlsverlauf zur Folge. Soll nun aber die Wortkunst dabei nicht nur nebensächlicher, sondern notwendiger, »integrierender« Bestandteil sein, so muß das Wort nicht nur als Ausdruck an den affektbetonten Höhepunkten, die gleichsam den letzten Selbstzweck der Kunst zu repräsentieren scheinen, kraftvoll mitwirken und darf nicht die motivierenden, von der Spielkunst allein dargestellten Ereignisse nur begleiten und stellenweise durch Erzählungen ergänzen, sondern es muß auch dort notwendig werden, d. h. in die Ereignisse selbst eingreifen: das Wort muß diese selbst in möglichst hohem Grade herbeiführen oder abwenden, verzögern, beschleunigen, in andere Richtung lenken usw. — Einem Naturgeschehen gegenüber wie einer Krankheit oder dem Tod ist freilich das Wort machtlos und kann sich nur beschränken auf »zwecklose« Ausbrüche der Verzweiflung und des Schmerzes. Aber es gibt Ereignisse, die durch Worte beeinflußt werden können, und das sind: die »Handlungen« der Menschen.

So werden wir also noch einmal, von anderer Seite her, auf diesen

Gegenstand als den geeignetsten für die Bühnenkunst hingewiesen. Vorher verlangten wir, daß das motivierende, dem Schicksalswechsel zugrunde liegende »Gegenspiel«, wie man es nennt, menschliches Tun sein solle, damit es von der Bühne mit ihren Mitteln, den Schauspielern, dargestellt werden könne. Jetzt stellen wir die gleiche Forderung, damit die Hauptspieler selber, damit das »Spiel«, seine darstellerische Wirksamkeit völlig entfalten kann, nicht nur in Geste, sondern auch im Wort.

Wenn wir nun endlich noch im Auge behalten, daß natürlich auch die Spielkunst, die ja in ständigem Gleichgewicht mit der Wortkunst stehen soll, nicht zu kurz kommen darf, so ergibt sich, daß die Bühnenkunst, wie früher der bloßen »Reflexion« als Selbstzweck, so auch jedem zu weiten Übergreifen rein verstandesmäßiger Mittel zur Erreichung der Sinnesänderung eines Handelnden entgegensteht. — Und aus der bloßen zeitlichen Natur der Bühnenkunst und ihrer Doppelnatur als Spiel- und Wortkunst haben wir also abgeleitet: daß im Idealfall ihr Werk aus — durch affektbetonte Worte wieder und wieder umgewandten und veränderten — motivierten Gefühlen und Wollungen bestehen müsse, die in Schicksalswendungen zu Höhepunkten führen, in denen insonderheit Wort- und Spielkunst (im Gleichgewicht) die Wirkung auf die Zuschauer ausüben, die allen Künsten gemeinsam zu sein scheint, und daß sich als Ergänzungen stets mehr oder weniger Stellen einschieben werden, in denen einseitig das Wort erzählend oder das Spiel darstellend eingreift; ersteres vor allem im Anfang, in der »Exposition«, letzteres vor allem am Schluß des Bühnenwerkes.

Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß wir schon damit als das Gebiet der Bühne nicht nur das Dramatische überhaupt, sondern sogar im wesentlichen eben das umschrieben haben, was man von altersher »Drama« nennt.

Zu den hier berücksichtigten Charakteristiken der Bühnenkunst kommt nun aber noch, wie wir zeigten, die »Resonanz«. Diese wirft die bisherigen Aufstellungen nicht um, sondern verschärft nur noch wesentlich alle Forderungen. — Dies gilt insonderheit von der Bedeutung der Willenshandlung.

Wir hatten vorher der Behauptung, daß aller Gefühlsaufwand, der nicht der Erreichung eines unmittelbaren Zweckes gilt, als krankhaft anzusehen sei, widersprochen. So viel ist indessen nicht zu leugnen, daß das Gefühl stets in einer gewissen Gefahr ist, als Gefühlsduselei angesehen zu werden — eben jene Behauptung ist ja ein Beispiel dafür —, daß demgegenüber der Wille durch die Wertschätzung der Kraft als solcher unantastbar dasteht.

Diese Wertschätzung ist zunächst eine rein instinktive, angeborene,

deren biologische Bedeutung bei dem Kampf ums Dasein ja auch ohne weiteres einleuchtet. Sie findet aber eine machtvolle Stütze darin, daß Wille und Kraft Lebensbedingungen für die sittlichen Werte sind, die ohne das in einem Menschen trotz Richtung auf das Gute und Neigung zu ihm totgeboren bleiben würden.

So gewinnt also die Willenshandlung, die wir für das Drama auch schon vorher als erforderlich nachgewiesen hatten, von diesem Gesichtspunkt aus noch eine gewisse weitere Bevorzugung vor dem »Einströmen bestimmender Einflüsse aus der Außenwelt in das Innere des Gemütes«, die G. Freytag — im Gegensatz zu Avonianus — ausdrücklich daneben gelten läßt als Gegenstand dramatischer Darstellung.

Jene Wertschätzung gilt also zunächst im Leben und deshalb auch in aller Kunst, überträgt sich aber in dieser Ausgeprägtheit nur auf das Drama, die Bühnenkunst.

Denn diese charakteristische Verstärkung beruht in einem Gefühl, das man als Schamhaftigkeit bezeichnen möchte, und zwar einer Schamhaftigkeit, die dem Manne mindestens ebenso sehr eigen ist wie der Frau, und die sich geltend macht, wo der einzelne in der Mitte einer Menge steht. Denn es besteht in der Sorge: nicht Fremde hineinsehen zu lassen in unser Innerstes, nicht Täppische tasten zu lassen an unser Feinstes, nicht Verständnislose gar lachen zu lassen über unser Bestes. Nicht zum wenigsten aber besteht es — und gerade beim Manne — in der Sorge: nicht weich gesehen, nicht in einer weichen Stimmung ertappt zu werden von einer Menge, die — oberflächlicher als er — die Tiefe seiner Erschütterung nicht nachfühlen könnte und sie als Kraftlosigkeit belächeln würde. So im Leben! Der Zuschauer aber im Theater inmitten einer vielhundertköpfigen Menge — der steht im Leben! Er will sich packen lassen, aber nur von etwas, das unzweifelhaft groß, kraftvoll, erschütternd ist und von allen als solches empfunden werden muß.

So empfindet der Mann. — Und unser Theater steht noch heute, trotzdem Frauen nicht nur in das Parterre, sondern auch auf die Bühne zugelassen sind und sogar einen großen Prozentsatz des Publikums ausmachen, stark unter dem Einfluß des Mannes, und wird es stehen, solange Dichter und Kritiker Männer sind. Und je mehr es seit Shakespeare an Herbigkeit verloren hat, je weiter sich Theaterstücke einer Charlotte Birch-Pfeiffer von diesem Ideal eines harten Schicksals- und Willensdramas entfernen, um so deutlicher ist es, daß ein Frauentheater ganz andere Richtungen einschlagen würde, und daß in der »Resonanz« und den Eigenarten eines großen, vom männlichen Empfinden bestimmten Zuhörerkreises in der Tat ein sehr wesentlicher Grund für das Betonen jenes Ideals zu suchen ist.

Es braucht nicht erst nachgewiesen zu werden, daß wir mit dieser letzten Zuspitzung den letzten Schritt getan haben, der uns noch von dem Ideal trennte, das den bedeutendsten dramaturgischen Darstellungen als Aufgabe und Wesen des Bühnen»dramas« vorschwebte, das jedoch für jene Ausgangspunkt war, während wir es aus der zusammengesetzten Eigenart der Bühnenkunst abgeleitet und somit durch diese begründet haben.

Die Bühne ist also in der Tat der Boden für die Darstellung des Dramas.

Dabei ist jedoch im Auge zu behalten, daß wir bisher nur von dem Ideal gesprochen haben, das sich für die Bühne aus ihren Darstellungsbedingungen ergibt. — Der Einblick in die Motivierung der einzelnen Forderungen, die unter dem Namen »Drama« zusammengefaßt werden und den unsere Ableitung gestattet, erlaubt nun aber auch eine Anzahl Folgerungen über dieses Ideal hinaus zu ziehen. Ehe wir aber dazu übergehen, müssen wir dieses Ideal selbst noch nach einer ganz anderen Seite hin ausbauen.

2. Das charakteristische Ideal als »Weltanschauungsdichtung«.

Wenn man beachtet, daß man von alters her das Drama als Weltanschauungsdichtung und deshalb die Tragödie als die höchste Form aller Kunst[23]) in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt hat, so ergibt sich für uns die Notwendigkeit, das Verhältnis von Bühnenkunst und Drama zu diesem Ideal zu untersuchen.

Während die bildenden Künste nur die Körperwelt zu ihrem Darstellungsgegenstand haben, die Musik nur die Welt der rein seelischen, gefühlsmäßigen Gebilde, und daher weder diese noch jene sich zu einer eigentlichen Weltanschauungsdarstellung zu entwickeln vermögen, bleibt dies den Künsten, die das Wort als Kunstmittel verwenden, vorbehalten; denn diese sind allein imstande, beide Weltgebiete und ihr Verhältnis, eine »Weltanschauung« nach ihrem gedankenmäßigen Inhalt und anderseits die inneren Motive von Handlungen und damit die Welt der ethischen Werte wiederzugeben. — Und erinnert man sich nun, daß die Höherbewertung des ästhetischen Genusses als eines »edleren« oder »höheren«, wie wir zeigten, überhaupt eine ethische ist, so wird man zugeben müssen, daß es ein Widerspruch wäre, einerseits jene höhere Gattung von Genuß mit allen Mitteln und allen Opfern für sein Werk zu erstreben und dann anderseits alle übrige ethische Wirkungsfähigkeit brach liegen zu lassen. Es liegt also im Sinne der Kunst selbst, der Ethik und einer auf ihr basierenden Weltanschauung zu dienen. Und der Kulturwert, der der Kunst um jenes »höheren« Genusses willen zukommt, ist den Werken in einem höheren

Maße eigen, die nicht nur der »Unterhaltung« in diesem Sinne, d. h. dem künstlerischen »Selbstzweck« dienen.

Gilt dies schon für die das Wort allein verwendende Dichtkunst, so gilt es in bedeutend erhöhtem Grade von der Bühnenkunst. Denn diese beschränkt sich, wie wir sahen, auf das Darstellungsmittel des Menschen und den Darstellungsgegenstand der Handlung und Willensentschließung, ist daher auf ein Gebiet angewiesen, das unvermeidlich der ethischen Wertung unterliegt, so daß sie also durch die Auswahl dieser Sphäre nicht etwa eine Beschränkung erfährt und mit dem ethischen Gesichtspunkt nicht etwas Neues, Besonderes einzuführen, sondern nur das, was sich als Unklares, Ungewertetes, unbewußt und inkonsequent immer einfindet, durch Wertung zu klären und in einem positiven, konsequenten Sinne auszunutzen hat.

Überdies aber konnten wir zeigen, daß gerade die Bühne als Stätte einer zeitlichen Kunst durch den gemeinsamen großen Zuhörerkreis in verstärktem Maße zu jener »Veredelung« und »Erhöhung« des Genusses geeignet ist. Und in gleicher Weise ist sie natürlich durch diese »Resonanz« zu einer Verstärkung der positiven ethischen Wirkung einer einheitlich dargestellten kraftvollen Weltanschauung geeignet. Und mit solcher Wirkungsmöglichkeit erwächst ihr also in der Tat auch in hervorragendem Maße die Verpflichtung zu einer Wirkung nach dieser Seite hin.

Ja, eine Bühnenkunst, die diese ethische Seite vernachlässigt, bringt sich nicht nur um ihre schönste, sondern sogar um ihre gesamte Wirkung. Denn während man dem einsamen »Leser« die ethische Anteilnahme noch als ein Problem zumuten kann, das er für die einzelnen Phasen der dargestellten Handlung gesondert und mit variierendem Resultate in stillen Stunden des Nachdenkens für sich zu lösen versuchen mag, muß für den Zuhörerkreis im Theater — und zwar für den ausgewählten, »gebildeten«, nicht weniger als für den des Volkes — diese ethische Anteilnahme ebenso deutlich und klar und einheitlich vorgebildet sein, wie die Anteilnahme für das Glück und Unglück des Helden. Denn das unsichere Schwanken des einzelnen in dieser Hinsicht und die Zersplitterung der Gesamtheit in zahllose Einzelempfindungen vernichtet sonst auch alle übrige »Resonanz« und damit in der Tat die gesamte Wirkung.

Damit aber haben wir gezeigt, daß die Entwicklung nach dieser Seite hin so tief im Wesen der Bühnenkunst begründet ist, daß man sie nicht mehr als eine Eigenart der Tragödie allein ansprechen darf. Vielmehr: ebenso wie im Leben ein heiterer Mensch so gut wie ein ernster, ein glücklicher so gut wie ein unglücklicher eine in einem ethischen Bewußtsein gipfelnde Weltanschauung besitzen und offen-

baren kann, so kann auch das heitere, glücklich verlaufende Drama dies ebenso wie das tragische; wenn auch der höchste Grad sittlicher Kraft erst im tragischen Kampf zum Ausdruck kommen wird*).

Indessen, wir sprachen bisher nur von der Ethik und den Weltanschauungen, die Grundlage für eine solche sind. In der Tat ist auch in der Bühnenkunst nur eine gewisse Klasse von Weltanschauungen vorgebildet, während sie zur Darstellung anderer geradezu unfähig ist. Wir wiesen schon darauf hin, wie das Darstellungsmittel und der dargestellte Gegenstand für jenes »Vorbilden« grundlegend sind. Solange das dargestellte Stück Welt nichts geben will als ein zufällig in das augenblickliche Interessenfeld gerücktes »Stück«, ebenso wie dies etwa ein gemaltes Stilleben tut, so lange liegt natürlich in der Beschränkung auf Menschendarstellung nichts von irgendeiner Weltauffassung. Will aber ein Stück für ein Ganzes repräsentieren, so muß es ein charakteristisches Stück sein. Und charakteristisch ist offenbar die auf der Bühne dargestellte Welt nur für eine anthropozentrische Welt und Weltauffassung, sei es in einem ganz primitiven oder einem religiösen oder also einem reinethischen Sinne.

Für eine rein kausale und mechanistische Weltauffassung dagegen beispielsweise wäre offenbar ein ganz anderes Stück Welt charakteristisch, ein solches, in dem die Gesetzmäßigkeit und die mechanische Natur des Geschehens deutlich in Erscheinung tritt, also so wie dies bei der Anwendung der Atomhypothese auf ein ganz neues Gebiet der Chemie oder Physik, etwa als »Ionen-« oder »Elektronentheorie«, der Fall ist. Gerade das Gebiet des menschlichen Wünschens und Wollens und Handelns aber, das bisher einer solchen mechanistischen Erklärung noch am allerfremdesten gegenübersteht, und in das ethische und ästhetische Wertungen an jedem Punkte Verwirrung zu bringen drohen, ist hierfür am allerwenigsten geeignet, wenn auch zuzugeben ist, daß die Darstellung der Vererbungstheorie und des Milieueinflusses das Hineinragen kausalen Einflusses in diese Sphäre darzulegen imstande ist, und daß sie auch den Vertretern dieser Weltauffassung — vielleicht gerade als Schmerzenskind — ganz besonders am Herzen liegen mag.

Und das gleiche gilt für die naturwissenschaftlich-monistische

*) Umgekehrt aber darf, meine ich, das unglücklich verlaufende Drama auch nur aus dem Ziele, einen solchen höchsten Grad sittlicher Kraft zur Darstellung zu bringen, seine Berechtigung schöpfen; denn sofern es auf weinselige Rührung, auf Verbitterung oder Haß gegen das Schicksal, auf das niederschlagende Gefühl der Ohnmacht ihm gegenüber, auf den Triumph der Schlechtigkeit und Kleinheit ausgeht, läuft es jenem angedeuteten gemeinsamen Kulturziel aller Kunst stracks zuwider.



Weltauffassung, die (nach einer Charakterisierung von von der Porten)*) lehrt, »daß alle Organismen eines Wesens sind, und uns im biogenetischen Grundgesetz zeigt, daß jeder Organismus in seiner Entwicklung die vorausgegangenen Generationen repetiert«, und die, wie er hinzufügt, »wie keine zuvor das Weltganze und das Einzelne in der Welt, sowie ihren Zusammenhang, im besonderen die Stellung des Menschen im und zum Weltganzen« »erfaßt«. — Denn dieses Weltganze vermag die Bühne ganz und gar nicht zur Darstellung zu bringen, und wenn man den Ausschnitt, den sie von ihm gibt, als charakteristischen auffassen wollte, so würde die »Stellung des Menschen zu demselben« ganz und gar anders erscheinen, als dies im Sinne des Monismus wäre. Das Bühnendrama kennt nichts von all dem tausendfachen Entstehen und Vergehen, das in jenen zur Darstellung gebrachten Stunden selbst auf dem winzigen Stückchen Erde vor sich geht mit all seinem stummen Sehnen und Leiden, Wünschen und Sichfreuen, weiß nichts von all dem Geschehen in der toten Natur — so viel millionenfach größer und gewaltiger als alle Menschenschicksale, die ihm einst alle zum Opfer fallen mögen! Es weiß nichts davon, daß der Mensch nur eine der vielen Arten von Säugetieren, eine der schier zahllosen Gattungen lebender Wesen überhaupt ist! Und solange die Bühne der Boden für die Kunst des Schauspielers ist, ist auch nicht abzusehen, wie hierin eine Änderung eintreten könnte; denn das Reden über diese Theorien von der Bühne herab, und auch das Sichbegeistern für dieselben würde selbstverständlich die Bühnendarstellung noch nicht in den Dienst dieser Weltanschauung stellen.

So bleibt also in der Tat das Bühnendrama der Darstellung einer solchen Weltanschauung vorbehalten, die den Menschen — zwar nicht als Naturphänomen — aber als Träger der ethischen und eventuell religiösen Werte in den Mittelpunkt der Welt stellt. Aber für diese ist es auch so vorgebildet, daß das Kenntlichmachen solchen Gesichtspunktes auch für das leichtere Schauspiel oder Lustspiel keineswegs eine »Beschwerung« (wie etwa das Einflechten einer theoretischen Diskussion) oder gar etwas bedeutet, das mit dem Charakter der Bühnenkunst unvereinbar wäre, sondern daß dies nichts anderes heißt, als die dieser Kunst innewohnenden Prinzipien in einem positiven Sinne auszunutzen.

Und dies wirft nun ein neues Licht auf das Verhältnis sowohl von Bühne und Drama, wie von Dichter und Schauspieler oder Spielleiter. Das Drama nämlich strebt nach der Bühne, je mehr es —

*) Der Sieg des Monismus in der modernen Tragödie S. 29 (Flugschrift 2 des Deutschen Monistenbundes, Ortsgruppe Hamburg), Berlin.



ceteris paribus — auf kraftvolle ethische Wirkung und daher auf »Resonanz« hin gearbeitet ist. Und das Verhältnis der sprachlichen und mimischen Mittel der Darstellung, das für uns wesentlichster Ausgangspunkt für die Ableitung des Wesens der Bühnenkunst war und sein mußte, tritt vor diesem Gesichtspunkt in den Augen des die Technik instinktiv beherrschenden Dichters, gerade wenn er ein »reflektierender« und ernst strebender ist, so sehr zurück, daß er wie Hebbel in seinen Reflexionen über seine Kunst fast ausschließlich jene höchste, und wie wir jetzt sahen, dieser allerdings allein eigene, ethische Seite, dieses Verhältnis der Weltanschauung zu ihr (insonderheit auf dem Gebiete des Tragischen) zum Gegenstand seines Nachdenkens macht.

Da nun diese ethische Seite, wie überhaupt die geistige, da die zugrunde liegende »Weltanschauung« eines Dramas in erster Linie auf dem Wort und nicht auf der Mimik beruht, so ist unter diesem »höheren« Gesichtspunkt doch der Dichter der wesentlichste Schöpfer des Bühnenkunstwerkes, in eben demselben Maße, wie eben diese Kunst in den »Dienst« des Lebens und der Sittlichkeit getreten ist.

Und wiederum verschiebt sich hierdurch das Verhältnis von Spielleiter und Schauspieler, indem der letztere durch Einsetzen seiner ganzen »Persönlichkeit« in hervorragendem Maße dazu befähigt ist, an der Neuschaffung und der Herausarbeitung dieses Zieles mitzuarbeiten.

3. Modifikationen des charakteristischen Ideals.

Der Einblick in die Motivierung all der einzelnen Forderungen, die unter dem Namen »Drama« als dem Thema der Bühnenkunst, wie wir sahen, zusammengefaßt werden, und den unsere Ableitung gestattet, erlaubt nun aber auch, wie gesagt, eine Anzahl Folgerungen über jenes »Ideal« hinaus zu ziehen, von dem wir bisher allein gesprochen haben, indem er zu beurteilen gestattet, wie weit diese Forderungen bindend sind, oder welche bei einem Konflikt der verschiedenen zurückzustehen haben, ferner aber insonderheit auch, wie weit sie sich mit den Bedingungen der Bühne selbst modifizieren.

Einige dieser Folgerungen wenigstens wollen wir noch andeuten.

Aus der im letzten Abschnitt aufgewiesenen Bedeutung des geistigen und speziell ethischen »Gehaltes« eines Dramas wird es verständlich, wie häufig gerade diejenigen Dichter, die auf diesen Gehalt großes Gewicht legen und sich dem »idealistischen« Drama zuwenden, zu einer solchen Vertiefung, Verinnerlichung und Verfeinerung der »Handlung« kommen, daß die Wortsprache in ihrer Darstellung die mimische Sprache fast völlig in den Hintergrund drängt. Wir sehen aber gleichzeitig, daß der Dichter, der dadurch die Bühnenfähigkeit oder auch nur die

Bühnenwirksamkeit in Frage stellt, sich dadurch gerade des Mittels beraubt, das das Drama in besonderer Weise für ethische Wirkungen vorherbestimmt: der »Resonanz«, dadurch also seinem eigenen Ziel entgegenarbeitend; daß er die Beschränkungen der Form des Bühnendramas, beginnend mit der Kürze eines Theaterabends, auf sich nimmt, ohne die Vorteile auszunutzen.

Wenn wir so also auch jetzt die Entstehung des »Lesedramas« verstehen können, die von dem Gesichtspunkt der reinen Dichtkunst aus tatsächlich verschlossen*) blieb, so können wir doch diese Gattung jetzt nicht weniger als eine Verirrung bezeichnen, zugebend, daß der Roman, so viel er will, dramatisch sein und die direkte Rede aufnehmen darf, daß er also die der reinen Poesie zukommende Form für das »Drama« heranzubilden fähig ist.

Aber die Bedingungen der Bühne selbst sind modifizierbar; und da dem weder in der Praxis noch vor allem in der Theorie genügend Rechnung getragen wird, so wollen wir die Konsequenzen, die sich daraus für das Drama ergeben, kurz überblicken. — Die Bühne selbst, der Zuschauerraum und die Zusammensetzung der Zuschauer kann variieren.

Bei der Bühne selber käme außer der reliefartigen Form, von der wir, wie gesagt, glauben absehen zu können, und ihrer Größenverschiedenheit, die wir als abhängig von der Größe des Zuschauerraumes betrachten wollen, noch etwa das Problem ihrer Trennung vom Zuschauerraum sowie eine eventuelle Vorderbühne in Betracht. — Ich bin der Meinung, daß im ganzen**) der abschließende Rahmen der »Guckkastenbühne« und deren Trennung vom Zuschauerraum für die dramatische Aufführung mindestens ebenso zweckmäßig und notwendig ist wie der Rahmen für das Gemälde oder der Sockel für die Plastik, und daß ein trennender Zwischenraum die Entfernung herstellt, die gerade bei der Undurchführbarkeit des Reliefprinzips erforderlich ist, um uns die Aufführung als ein Ganzes gegenüberzustellen. Aber es folgt aus dem über die Entstehung der »Resonanz« Gesagten, daß beispielsweise ein auf einer vorgebauten Vorderbühne gesprochener Prolog außerordentlich viel beitragen könnte, um indirekt durch die Verbindung mit dieser Bühne das Gefühl der Zusammengehörigkeit, der Einstimmigkeit des Zuhörerkreises und damit eine Prädisposition für die Aufnahme des eigentlichen Kunstwerkes zu schaffen.

In weitesten Grenzen kann natürlich auch der Grad der Ausstattung

---

*) Vgl. S. 9.

**) Darin also abweichend von Peter Behrens. Vgl. Feste des Lebens und der Kunst. Diederichs, Leipzig 1900, S. 18 f. Vgl. Anm. 24.



der Bühne wechseln. Es ist selbstverständlich, daß hierfür vor allem der (geistige und ethische) »Gehalt« des Dramas in seinem Verhältnis zu dem Ganzen maßgebend sein muß. Ob man diesen Gehalt und seine Resonanzwirkung im einzelnen Fall besser durch möglichste Unterdrückung alles Ausstattungsbeiwerkes und Zurückgehen auf eine bloß andeutende Darstellung desselben oder umgekehrt durch möglichst plastische und farbige Verleiblichung des schon an sich zum Abstrakten neigenden Kunstwerkes unterstützt, läßt sich wohl nicht allgemein und theoretisch entscheiden.

Wichtiger ist für uns in unserem Zusammenhang die Veränderung, die der Zuschauerraum und überhaupt der Zuhörerkreis erleiden kann. Denn es ist selbstverständlich, daß von dessen Größe und Zusammensetzung jene »Resonanz« ganz wesentlich abhängt. — Soweit also diese und nicht die Doppelnatur des Bühnenkunstwerkes als mimisches und poetisches Kunstwerk das Wesen des Bühnendramas bestimmt, kann es sich also mit solcher Veränderung des Zuhörerkreises selbst mit ändern.

Insonderheit kann jene Verschärfung des männlichen, herben »Willens«charakters des Dramas, die wir auf das Gefühl des einzelnen, gleichsam in der Öffentlichkeit zu stehen, zurückführten, in dem Maße zurücktreten, wie sich der Kreis auf einen engeren, ausgewählten oder gar bekannten zusammenzieht, in dem Maße also, wie er »intimer« wird. — Was wir nämlich bisher als charakteristisches Ideal der Bühnenkunst beschrieben haben, ist — um es mit einem Schlagwort zu bezeichnen — Monumentalkunst. Und die Tendenz, sich nach dieser Seite hin zu entfalten, liegt, wie wir sahen, in der Bühnenkunst auch mehr als etwa in den bildenden Künsten schon vorgebildet. Trotzdem ist die Bühne aber durchaus auch fähig, sich anderen Bedingungen anzupassen und damit zugleich auch andere Modifikationen aus sich heraus zu entwickeln.

Allgemein-ästhetisch ist hierbei zu betonen: daß erstens der Name »Drama« mit fester Bedeutung etwa dem bisher charakterisierten Ideal vorbehalten bleiben und bei abweichenden Modifikationen durch einen anderen, »Zeitbild« oder dergleichen, ersetzt werden muß; daß zweitens für die Berechtigung eines Werkes auf der Bühne nach wie vor — neben dem Gleichgewicht von Spiel- und Wortkunst — vor allem maßgebend bleibt, ob die Wirkung durch die »Resonanz« verstärkt wird oder nicht, auch wenn es sich um eine vorwiegend »lyrische« Wirkung handeln sollte; drittens aber, daß solche Entfernung von dem eigentlich dramatischen Ideal um so eher möglich ist, je entschiedener sich die einzelnen Gattungen, und zwar außer durch den Namen auch ganz äußerlich gegeneinander abgrenzen. — Und über die hier offen

stehenden Entwicklungsmöglichkeiten sei noch ein kurzer Überblick, zugleich als Abschluß gebender Ausblick, hinzugefügt.

Auf zweierlei Weise kann die Spezialisierung der Bühnenkunst im Sinne solcher äußerer Abgrenzung der einzelnen Gattungen gegeneinander zur Erschließung anderer und insonderheit »intimerer« Kunstgebiete beitragen: erstens indem sie es dem Bühnenwerk erleichtert, das ihm zukommende Publikum, und nur dieses, durch seine Eigenart an sich zu ziehen, wie das bei altbekannten Werken auch weitgehendst, bei dem Durchschnitt aber infolge der ungenügenden Objektivität und Einsicht der Kritiken nur in sehr beschränktem Maße, gerade bei Uraufführungen aber gar nicht der Fall zu sein pflegt. Denn gewiß ist es teilweise die Unfähigkeit der meisten zu eigenem festen Urteil und die daraus resultierende übermäßige Bestimmbarkeit durch andere und durch Äußerlichkeiten und Zufälligkeiten, was dort die bekannte »Irrationalität« eines Erfolges oder Nichterfolges bewirkt, zum anderen Teil aber ist es auch der nie genügend berücksichtigte Umstand, daß unter den jetzigen Verhältnissen das Haus bei einer Uraufführung gar nicht von »seinem«, von dem ihm zukommenden Zuhörerkreis besucht werden kann, weil kein Theater so zuverlässig gesetzmäßig bei der Auswahl seiner Stücke verfährt, daß man — wenigstens ähnlich wie bei manchen Verlegern — von vornherein sagen kann: dies ist jedenfalls etwas Bedeutsames, liegt in meiner Interessen- und Geschmacksrichtung und wird meiner augenblicklichen Stimmung entsprechen. Vielmehr versucht es fast jedes Theater — von den Provinztheatern, die überhaupt alles spielen müssen, abgesehen —, hin und wieder einmal mit etwas ganz anderem, um das Publikum anzuziehen, oder es trägt alte Schulden ab an einen Dichter, dem es einmal viel verdankt hat, und so gehen zu den Uraufführungen, wie bekannt, außer denen, die es von Berufs wegen müssen, im wesentlichen eine Schar von Neugierigen, die sich gleicherweise bei dem einen wie bei dem anderen Stücke einfinden, ohne Rücksicht darauf, ob ihnen diese Kunst nahesteht oder nicht. Dies wäre also die eine Bedeutung, die der Spezialisierung der Bühnenkunst zukäme, daß sie auch dem unbekannten Stück unter dem in Betracht kommenden Publikum das ihm nächststehende anzuziehen erleichtert. — Überdies aber kann sie auch dazu beitragen, den Umkreis dieses Publikums zu vergrößern — und das wäre ihre zweite Bedeutung —, nämlich dadurch, daß sie das Niveau der künstlerischen Gesamtleistung erhöht, wie dies die Spezialisierung bis zu gewissen Grenzen auf allen Gebieten tut.

In den Großstädten haben wir schon heute eine nicht unbedeutende Spezialisierung, und zwar nach drei Seiten hin: indem erstens das eine

Theater ein »Schauspielhaus«, das andere ein »Lustspielhaus« ist (entsprechend dem Opernhaus und Operettentheater); indem zweitens das eine das klassische, idealistische Drama, das andere das realistische Spielstück oder das Milieustück, wieder ein anderes das Schaustück im Sinne des Ausstattungsstückes und Balletts bevorzugt; indem sich endlich drittens das eine als »Volkstheater« von dem »Königlichen«, dem »Stadttheater« oder wie das aristokratischere Schauspielhaus sonst heißen mag, abgespalten hat. — Schon dies ist nicht bedeutungslos. Aber die Spezialisierung kann — durchaus zweckmäßigerweise — auch noch weiter gehen.

Ob der Gedanke eines »Frauentheaters« in dem vorhin angedeuteten Sinne einmal Beifall und schließlich Verwirklichung finden, und ob sich dasselbe halten wird, ist mir noch zweifelhaft. Sicherlich aber wird es die Kritik von seiten der ausgeschlossenen Männer schwerlich zu Falle bringen; denn seine Berechtigung hat es an sich ebenso wie die früher erwähnten.

Wichtiger aber als all dies sind für uns die Versuche mit Kabaretts, mit »Kammerspielen« und vor allem der Versuch der Wiedereröffnung des Lauchstädter Theaters. Denn diese zielen — jedes in seiner Art — auf die Erschließung gerade intimerer Kunst. Indessen zu diesem Ziele gibt es noch einen ganz anderen Weg; den hat seinerzeit das Heinesche Ibsentheater eingeschlagen, und er ist auch heute nicht ganz in Vergessenheit geraten und scheint mir der aussichtsreichere in gewissen Hinsichten zu sein: nämlich wie die Kammermusikensembles als feste Truppe zu reisen. Es wäre dann Sache der Theatervereine und der reichen Kunstfreunde, die jetzt nur (allerdings mehr in Rußland und England als bei uns) musikalische Aufführungen von Solisten und Kammermusik veranstalten, so auch Vorführungen von wertvollen Dramen vor geladenem, und auf diese Weise ausgewähltem Publikum zu veranstalten.

Natürlich ist dieser Unterschied nur ein praktischer, ob das feste ständige Theater sich spezialisiert oder die Truppe reist, aber es ist ein bedeutsamer, und so sei es erlaubt, mit einem Hinweis auf diesen zu schließen.

Die reisende Truppe kann nämlich erstens Stücke heranziehen, die, wie die Kammermusik, ein zu kleines Publikum haben, um mehrmals in einer Stadt einen (auch nur kleineren) Saal zu füllen. Überdies aber kann sie in noch höherem Grade als die anderen Formen der Spezialisierung das Niveau der Schauspielkunst erhöhen.

Daß dieses zurzeit ein äußerst niedriges bei uns in Deutschland ist, das wird von den bedeutendsten Theaterfachleuten selbst zugestanden.

So schreibt Martersteig (»Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem«, S. 24 f.): »Wir sind schon so genügsam, daß wir fast immer und überall mit einem Surrogat der Schauspielkunst vorlieb nehmen und dieses noch jederzeit durch staunende Belobung der Äußerlichkeiten und der Nuancen für wirkliche Kunst ausgeben. Doch nicht ganz ist unser Anspruch auf das Erleben der großen Wirkung erloschen; nur macht er sich naiverweise darin geltend, daß wir als Zuschauer unseren Geschmack nach dem Vermögen der Schauspielkunst bilden und schon zufrieden sind, wenn sie uns auf einigen Gebieten wenigstens in voller Entfaltung erscheint. In der Darstellung aus vulgären Lebens- und Gefühlssphären haben wir meist den Mangel der Transfiguration beim Schauspieler weniger zu vermissen; es wird dem feineren Empfinden aber sofort quälend fühlbar, wo Aufgaben großer Leidenschaften in hochentwickelten Lebensformen auf der Bühne gelöst werden sollen.« Und Martersteig hat sicherlich auch recht, wenn er als Grund dafür anführt, »daß wir berufsmäßig täglich Komödie spielen sehen wollen, anstatt auch von der Bühne herab mit allem Aufgebot, aber auch mit allem Anspruch wirklicher künstlerischer Emanationen, jeweilig eine Kunsttat wirksam werden zu lassen.« Indessen ist das »berufsmäßige« Spielen heutzutage im großen ganzen unabänderlich, wenn auch die Oberammergauer das Gegenteil zu beweisen scheinen, und ist auch jedenfalls nicht die einzige Ursache des Mißstandes. Denn auch in der Musik ist dies nicht anders. Und doch macht sich der Tiefstand der Schauspielkunst nie mehr fühlbar, als wenn man von einer guten oder gar erstklassigen Kammermusik- oder Symphonieaufführung in ein Theater kommt, welches es auch sei. Der Grund liegt natürlich nicht, wie ein Schauspieler mir daraufhin einmal entgegnete, darin, daß die Musik nicht in dem Maße von innen heraus reproduziert werden müßte, sondern: bei der Orchesteraufführung in der persönlichen Gegenwart des Dirigenten; bei der Kammermusik aber in der Form der selbständigen, freiwilligen Vereinigung harmonierender, bedeutender wirklicher Künstler zu frei und ihrer Eigenart entsprechend gewählten Kunstleistungen, mit denen sie dann, dem ökonomischen Zuge der Zeit allerdings mehr als dem eigenen künstlerischen Triebe folgend, reisen. Und so beklagenswert es auch ist, immer wieder selbst die größten Künstler durch diesen »berufsmäßigen« Kunstbetrieb mit der Zeit in eine mechanische Nachahmung des einst Erlebten und damit in eine äußerliche Manier verfallen zu sehen, so sind dennoch die Leistungen eines solchen Ensembles meines Erachtens unvergleichlich höher [illegible] hschnittsleistungen unserer festen Theater, und überdi[illegible] noch stets die Mög-

lichkeit, durch günstige Bedingungen, vor allem durch ein echter innerer Anteilnahme fähiges Publikum zu einer wirklichen »Kunsttat« fortgerissen zu werden.

Den Orchesterdirigenten kann die des Rhythmus entbehrende Bühnenkunst nicht von der Musik übernehmen; diese Form der freiwilligen Vereinigung aber sehr wohl. Und es ist kein Zweifel, daß die so erzielte höhere Vollendung der Schauspielkunst auch eine wirkliche Erhöhung der Besucherzahl bewirken würde.

Es würden sich nämlich insonderheit auch die hier einfinden, von denen Dessoir a. a. O., S. 349, sagt, daß sie deshalb es verschmähten, »ein Theater zu besuchen, weil sie von der Roheit und Unzulänglichkeit des Bühnenhaften zurückschrecken«, und zu denen gerade »viele unserer feinsten Geister« sichtlich gehörten. Und so würden solche Aufführungen überall durchführbar werden, ebenso wie es die durch künstlerische Komplikation, Feinheit und Tiefe weit schwerer zugänglichen späten Beethovenschen Kammermusikwerke sind, die niemand verlangt, »beim ersten Anhören« völlig erfassen und durchdringen zu können. Schon diese naive Forderung allein ist ein Beweis für den Tiefstand unserer heutigen Theaterkultur, der auf seiten des Publikums nicht geringer ist als auf seiten der Künstler.

Es wird sich dabei, wenn man auf Benutzung des Ortstheaterbaues verzichtet und sich auf einen Saal beschränkt, im wesentlichen um solche Stücke handeln, die wenig Kostüme, wenig Dekorationen und wenig darstellende Personen erfordern, die also jedenfalls den Schau- und Ausstattungsstücken fernstehen. Aber diese bedürfen einer Unterstützung auch am allerwenigsten, denn sie halten sich am leichtesten an den großen festen Theatern. — Dagegen gibt es eine Reihe »idealistischer« poetischer und poesievoller dramatischer Gedichte, die, wie Goethes »Iphigenie«, zu wenig den strengen Anforderungen des eigentlichen Dramas, wie wir es früher skizziert haben, entsprechen und daher auf den großen Theatern entweder sich überhaupt nicht halten können oder doch — und nicht zum wenigsten wegen unzulänglicher Aufführung — nicht zu ihrer vollen Wirkung kommen. Diesen könnte man durch Aufführung in kleinen Räumen und intimen Kreisen und in höchster Vollendung, indem unsere bedeutendsten Künstler sich zusammentun, zu einem ganz neuen Leben und zwar in dem ganzen Lande verhelfen. Denn gerade diese durch Innerlichkeit ausgezeichneten Werke besitzen von selbst fast ausnahmslos eine geringe Personenzahl und gewinnen weit mehr durch die ungleich größere Feinheit des ausgearbeiteten Vortrags und Mienenspiels, die sich unter den angedeuteten Bedingungen in ähnlicher Vollendung wie in der Kammermusik erreichen läßt, als sie je durch Fortfallen von Ausstattung verlieren können.

Außer dieser Reihe »idealistischer« dramatischer Gedichte kommt aber noch eine zweite Reihe in Betracht: nämlich gewisse realistische Spieldramen. — Und hier kann man als augenblicklich bedeutungsvollsten den von jener Heineschen Truppe gewählten Kreis von Bühnenstücken anführen: die realistischen Ibsendramen.

Diese Dramen sind zwar jetzt durch den Namen des Autors noch genügend berühmt oder durch ihre Probleme noch genügend aktuell, um die großen, festen Theater zu füllen. Indessen gibt es schon jetzt Anzeichen genug, daß sie diese Art der Popularität verlieren werden.

Denn ihre Kunst beruht großenteils auf einer grandiosen, ganz auf jenem Gleichgewicht von Wort- und Gebärdensprache beruhenden Expositionstechnik, ihre Bedeutung in dem originellen Gedanken, mit Hilfe dieser Technik durch eine ganz außerordentliche Vereinfachung der üblichen Stoffkomplikationen ein rein innerpsychologisches Thema (in »rückläufiger« Handlung) zu einer bühnenfähigen Konkretheit und Klarheit herauszuarbeiten; dort aber, wo die eigentlich dramatische, nämlich die fortschreitende Handlung einsetzen sollte, in dem Teil, der bei ihm häufig nur den Schluß des Stückes ausmacht, und in der nur durch eine gefestigte Weltanschauung möglichen Lösung der Konflikte liegt seine Schwäche.

Aber wenn ihm die gesunde, innerlich gefestigte, herbe, männliche dramatische Kraft auch fehlt, so hält ihn sein bitterer Ernst doch weit entfernt von jeder Neigung zu künstlicher Wirkung durch Rührseligkeit, diesem Schreckensgespenst des ernsten und tragischen Dramas. Und so scheint er mir in der Tat in erster Linie ein Beweis dafür zu sein, daß es auch auf seiten der realistischen Dramen das gibt, was bei den idealistischen nie bezweifelt worden ist: eine nicht wahrhaft dramatische und doch nicht künstlerisch wertlose Bühnenkunst, die vor einem kleinen, geeigneten Publikum immer Interesse finden kann.

Und so liegt, denke ich, doch nicht nur ein ungesunder und unmännlicher Kern in jenem immer erneuten Streben der Bühnendichter nach einer Mannigfaltigkeit, das für uns Veranlassung und Ausgangspunkt unserer Untersuchungen war.

Anderseits aber hoffe ich, den grundlegenden und unumstößlichen Sätzen der Theaterfachleute und der Ästhetiker in bezug auf das eigentliche Wesen des Bühnendramas durch jene Ableitung aus der »Resonanz« einerseits, aus der Doppelnatur der Bühnenkunst anderseits eine überzeugendere Begründung gegeben zu haben.

Anhang.

[14]) (Zu S. 355.) Julius Bab ist nach seinen Ausführungen (in dem Januarheft [1911] dieser Zeitschrift) »Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas«, wie



schon der Titel andeutet, einer der wenigen, die die Sprache »für den Dramatiker« als »das Darstellungsmittel« ansehen. So sagt er auch späterhin nochmals ausdrücklich: »Die Sprache bleibt, solange wir nicht aus dem Reich des Dramas in das der Pantomime absteigen, alleinige Substanz des Kunstwerkes ...« Indessen erinnert auch er sich ein andermal: »das Drama hat ja nicht nur sprachkünstlerische Wurzeln« und sagt schließlich sogar: »so besteht doch heute noch die Tatsache, daß das große theatralische Kunstwerk erst wieder im Zusammenfluß von Schauspielkunst und Dichtkunst entsteht.« Und: »Das Lesedrama ... ist also ebenso eine ästhetische Entartung, wie das selbstherrliche Virtuosentum gewisser Schauspieler.« Dieser anscheinende Wechsel seiner Grundansicht erfährt eine gewisse Klärung durch die Anmerkung, in der es heißt: »Vor allem aber sind solche Charaktere nicht etwa — wie manche wollen — ästhetische Elemente des Dramas; sie sind nur Sprachbildungen höherer Ordnung -- denn ob sie überhaupt Leben bekommen und was für Leben, das entscheidet, wie oben gezeigt, die Sprache! Über das Eigentümliche des Dramas ist also schon entschieden, ehe Charaktere (und ebenso ‚Motive‘, Situationen, Ideen usw.) überhaupt sichtbar werden können!«

In der Sammlung von Betrachtungen, die 1906 (Berlin, Österheld u. Co.) unter dem Titel »Wege zum Drama« erschienen sind, finde ich keinen weiteren Anhalt für das Verständnis jener einseitigen Ausdrucksweise. Denn wenn er dort (S. 56) gegen die »einseitige Betonung der mimischen und musikalischen Elemente des Dramas« bei Georg Fuchs auftritt, der »die Bühne zu einem Ort rein optisch-akustischer, d. h. nur sinnenhafter Genüsse machen möchte« und der den Weg weist »zum unpsychologischen, rein sensualistischen, allegorischen Festspiel«, so könnte dies nur dann zu einer Erklärung für die in obigen Worten zum Ausdruck kommende Überschätzung der wortsprachlichen Wurzeln des Dramas dienen, wenn man annehmen dürfte, daß Bab die Ausdrucksfunktion der Mimik, die Fähigkeit der Geberde, auch »Sprache« und gerade für psychische Innenvorgänge zu sein, übersehen habe; was aber eigentlich heutzutage unwahrscheinlich ist. Und doch scheint für diese Annahme eine folgende Stelle zu sprechen, wo er sagt (S. 57): »Tatsache ist, daß von dem Moment an, wo sich die Wortkunst der Formen der rohspielerischen Mimik des Mittelalters bemächtigte, auch eine Nachahmung, und zwar die Nachahmung von Seelenzuständen, das Hauptinstrument des Dramatikers wurde«; und wenn er Fuchs vorwirft, vergessen zu haben, »daß das Drama in einem nicht gut löslichen Verhältnis zur Wortkunst steht, d. h. zu jener Kunst, die nicht mit optischen, nicht mit akustischen, sondern mit sprachlichen Zeichen arbeitet.«

So originell und beachtenswert also der Gedanke auch ist, die »Charaktere« als »Sprachbildungen höherer Ordnung« anzusehen, so unzweifelhaft scheint es mir eine Verkennung des Bühnendramas zu sein; ja ich glaube geradezu, daß hier die von Aristoteles her fortgepflanzte Verkennung dieser Kunst ihren charakteristischen, prägnanten Ausdruck gefunden hat: indem es für diese Anschauung nicht so sehr wesentlich ist, wie viel Gewicht sie auf die schauspielerischen und allgemein-theatralischen »Zutaten« und auf den historischen Ursprung der Bühnenkunst legt, als vielmehr, wie sie den Dramatiker als Sprachkünstler, statt als Komponist oder Konstrukteur auffaßt und dementsprechend sein Werk und schließlich das Bühnendrama selbst so aufzufassen sucht, wie wir dies für das lyrische, dichterische Gebilde als zutreffend darlegten: wo das Wort »Träger« und in diesem Sinne also »Substanz« des Kunstwerkes, die Persönlichkeit des lyrischen »Ichs« in der Tat »Sprachbildung höherer Ordnung« ist und gar nicht besser als durch diesen Ausdruck charakterisiert werden kann.

Noch nicht so in den Vordergrund gerückt, aber im Grunde offenbar schon im gleichen Sinne wird diese Grundanschauung in der meines Erachtens bedeutsamen Sammlung von Aufsätzen ausgesprochen, die der Verfasser in dem gleichen Verlage 1908 unter dem Titel »Kritik der Bühne, Versuch zu systematischer Dramaturgie« hat erscheinen lassen, die mir indes erst bekannt wurden, nachdem ich das Manuskript dieser Arbeit schon aus den Händen gegeben hatte. Ich stimme, wie aus meinen Ausführungen hervorgeht, mit der Methode Babs, insonderheit auch dem, was er gegen die historisch-genetische Methode sagt, und mit nahezu all seinen Einzelheiten überein, sowohl was das Verhältnis von Wort und Geste, von Schauspieler und Dichter, von Raumkunst und Theater, von Bühnenkunst und Weltanschauung in dem fertigen, wirkenden Bühnenkunstwerk, wie auch was die Arten der Kunst, die Gleichberechtigung des monumentalen und intimen Kunstwerkes anbetrifft, aber seiner Grundanschauung von dem »Wesen« des Dramas kann ich, auch wie sie dort auftritt, nicht beipflichten.

Trotzdem nämlich Bab S. 131 sogar zugesteht, daß »unter den Schöpfern des Bühnenwerkes ... der Dramatiker der erste, aber der Schauspieler der weitaus Stärkste« ist, daß »ein Gleichmaß sprachlicher und mimischer Aktion möglich« (S. 84), daß (S. 85) »jedes Drama zur Not für den Tauben verständlich, in rein pantomimischem Grundriß darzustellen sein muß« und »in einem vollendeten Drama jede einzelne Szene einer sinnlich sichtbaren Geste als Höhepunkt zustrebt«, so bleibt er doch dabei, daß das Drama (S. 81) »eine Schöpfung der Sprachkunst« ist, »von deren Wesen nicht anders Erkenntnis gewonnen werden kann, als indem man den Geheimnissen künstlerischer Sprachwirkung nachspürt«. Denn das »Wesen« des Dramas kann man nicht erfassen, wenn man »von der äußeren Wirkung einer szenischen Gesamtleistung ausgeht«, so sagt er S. 81, wobei man man nur (»empirisch«) auf die »Symptome« dramatischer »Wirkungen« stoßen würde. Sondern um dies »Wesen« zu ergründen, muß man — so geht aus seinen Ausführungen hervor — auf die »Ursache« zurückgehen, aus der jedes Drama entsteht und aus der es mit Notwendigkeit hervorgeht und daher ableitbar ist. »... die künstlerische Form ... des Dramas«, sagt er S. 55, »wird ... dadurch notwendig, daß im Anfang ein Gefühlserlebnis des Dichters ... steht. Dieses Erlebnis ... will wirksam werden, und so werden die Erschütterungen, die das individuell geformte ... Leben weckte, in den Sprachformen des Dialoges aufgefangen. — Indem (durch lyrische Stilisierung praktischer Rede [!]) die Vision eines bewegten Menschen in immer neuen Momenten suggestiven Ausdruck findet, entsteht die Gestalt, der ‚Charakter'. Indem die Antithese, wie die einzelne Metapher, so den Satz, die Satzgruppen, und schließlich Gruppenverbindungen, Dialogabschnitte organisiert, entsteht die Szene, der Akt, die dramatische ‚Konstruktion'.« Und in unmittelbarem Anschluß daran wiederholt er, gleichsam als das Resultat: »Ich bestreite, daß es irgend ein Gesetz der dramatischen Form gibt, das nicht aus dem sprachkünstlerischen Wesen des Dialogs abzulesen wäre.« Und zur Ergänzung sei noch hinzugefügt, was er (S. 58) ausführt: »Die ... Situation, der ... ‚Charakterzug', die ... Handlung, es bleibt der Phantasie des Dichters Vorform, und angesichts der Lebensfrage bloß rohe, tote Materie.« »In dem Augenblick aber, wo ... der Dichter durch sprachliche Zeichen zu reproduzieren sucht ... in dem Augenblick, da ... an diese phantastische Vorform die künstlerische Substanz (!), das spezielle gestaltende Material herangebracht wird, in dem Augenblick werden Formen, ist Kunst.«

Aus diesen angeführten Stellen geht meines Erachtens deutlich hervor, daß sich Bab hier hat verleiten lassen, eben jener Methode, die er sonst nachdrücklichst und schlagend bekämpft, zu viel Vertrauen zu schenken: der »genetischen«, daß er aber

außerdem sich über die Art der dichterischen Produktion täuscht. Denn natürlich entsteht nicht aus dem Satz und seinen Verbindungen sukzessive die Szene, der Akt und die dramatische Konstruktion, noch weniger aber erst so der »Charakter«; sondern die Intuition des gesamten Handlungsverlaufes und der ganzen »Persönlichkeit« nach Stimme, Gestalt und Bewegungsform nicht weniger als nach ihrer Redeform muß schon dem Dichter vorschweben, wenn er den ersten Satz niederschreibt, mag man dies nun »Vorform« nennen oder anders. Es bliebe also nur das Alleräußerlichste richtig, daß der dramatische Schriftsteller nur einen Satz nach dem anderen schreiben kann; aber nie und nimmer läßt sich daraus ableiten, daß deshalb für den Zuschauer, der den Menschen leibhaftig vor sich sieht, der Charakter oder die Persönlichkeit desselben eine »Sprachbildung höherer Ordnung« ist, und wenn nicht für den Zuschauer und nicht für den Dichter, für wen sonst?

Für den Leser des Dramas — bis zu einem gewissen Grad! wenn er nämlich das Stück zum ersten Male liest und daher nicht, wie der Dichter beim Niederschreiben der ersten Worte, schon die Persönlichkeit jedes einzelnen bei seinem Auftreten vor Augen haben kann, oder wenn es ihm gar von einem einzelnen wie epische Poesie derart vorgetragen wird, daß — nach der einwandfreien Charakterisierung Babs — »nicht die handelnden Personen, sondern der Erzähler der Geschichte Träger des unmittelbar sinnlichen Eindrucks auf den Hörer« ist. Aber dies ist nach Babs eigenem Zugeständnisse nicht die charakteristische Form der Aufnahme eines Dramas und also doch sicher nicht geeignet, sein Wesen erkennen zu lassen.

Indessen hat man vielleicht diese genetische Erklärung nicht als eine real- oder historisch-genetische aufzufassen, sondern nur als eine ideal-genetische, die konstruiert ist, um die Tatsache zu illustrieren, daß das Drama aus der sprachkünstlerischen Wurzel allein ableitbar ist.

Aber wenn man beachtet, daß das Drama ja keinenfalls die einzige sprachliche Kunstform ist, so bedeutet jene »Ableitbarkeit« nichts anderes mehr, als daß die Sprache überhaupt eine Seite hat, die fähig ist, in das dramatische Gesamtkunstwerk einzugehen; während sie nur in einem ähnlichen Grade wie die Pantomime imstande ist, das Bühnendrama zu repräsentieren. Dagegen ist es ihr schlechterdings unmöglich, wie wir darlegten, rein in direkter Rede, bloß mit dem Wort in seiner Ausdrucksfunktion, eine dramatische Handlung vollständig wiederzugeben. Und die charakteristische Form des Dramas scheint mir also nach wie vor durchaus nur aus der Durchdringung von Geberden- und Wortsprache und dem Hinblick auf das Publikum und seine »Resonanz« ableitbar.

[15]) (Zu S. 355.) Es ist also nicht korrekt, wenn Avonianus (a. a. O. S. 5), um das Bühnendrama hart von dem Buchdrama zu unterscheiden, sich verleiten läßt zu sagen: »die Dramatik gehört den bildenden Künsten an. Nicht ausschließlich; aber sie steht vermittelnd auf der Grenze zwischen der Dichtkunst, die sich mit gedruckten Worten begnügen darf, und der Plastik, deren Leiber stumm und ohne Bewegung sind. Ja man darf sagen: die Dramatik ist gesteigerte Dichtung und Plastik zugleich. Sie faßt beide zusammen ....« Vielmehr muß man hier Dinger zustimmen, der betont: »Bringen wir ... die Darstellung der dramatischen Kunst damit (d. i. mit den bildenden Künsten) in Vergleich, so wird das Minusverhältnis ganz deutlich vor Augen treten ...«. »Also vergleiche man das Lenbachsche Porträt ... mit einem eventuellen Bismarckkopfe auf dem Theater, man erinnere sich des Christus in Oberammergau und Brixlegg und sehe die Darstellungen an, die wir den Meistern der Malerei und Plastik verdanken, den unbekannten der Goslarer Domkapelle ...«. »Hier fällt das Minus sofort in die Augen. Dort das Kunstwerk

mit den feinsten darstellerischen Details zu höchsten ästhetischen Eindrücken, hier ein Menschenkopf, zurechtgeputzt mit Perücken, Bartwolle, Fettschminken, die schauspielerische ‚Maske'!«

Und ebenso ist sich auch schon Otto Ludwig des großen Gegensatzes völlig bewußt, wenn er im Hinblick auf die Handlung (a. a. O. S. 324) sagt: »(Der Maler) kann in die Gestalt schon die Wahrscheinlichkeit, wenigstens die Möglichkeit der betreffenden Handlung legen und dadurch seiner Andeutung größere Kraft der Illusion verleihen; der Dramatiker aber muß auf den Fall vorbereitet sein, daß die bestimmte, schon vorhandene Gestalt, die Stimme, das Temperament usw. seines Schauspielers, den er sich nicht wie der Maler selbst schaffen kann, in sinnlichem Widerspruch mit der Handlung steht ...«.

[16]) (Zu S. 356.) An der soeben angeführten Stelle beispielsweise fährt Otto Ludwig fort: »Der Epiker kann es darauf anlegen, ... daß in der Darstellung der abstraktere Gedanke der Handlung über den konkreteren der Menschen, d. h. der handelnden überwiegt, ... aber beim Dramatiker ist es umgekehrt; er kann nur Menschen auftreten lassen, keine Handlungen.« Und in diesem Zusammenhang und im Hinblick auf diese Sachlage ist es, daß er die Anm. 1 angeführten Worte ausspricht: »Wenn der Theoretiker fordert, daß die Handlung im Drama die Hauptsache sein soll, so fordert er nicht allein etwas Verkehrtes, sondern sogar etwas Unmögliches.« Dies ist also (zum Teil) nur Folge verschiedener Nomenklatur. Ganz deutlich wird dies, wenn er auf der folgenden Seite von den Personen des Epos spricht, die »nur als gedachte vor der Phantasie des Lesers stehen«, und hinzufügt: »wie das Verhältnis (!), welches man die Handlung nennt«; und wenn er von den »Motiven« und ihrer »Notwendigkeit« auf derselben Seite ausdrücklich sagt: sie »gehören zum Menschen, nicht zur Handlung«.

[17]) (Zu S. 356.) Dinger sieht mit Recht den »Grund für diese Differenzierung« der ursprünglich vielleicht als vereinigt zu denkenden (S. 264) zeitlichen Künste (S. 177) »allein in dem Plus- und Minusverhältnisse«, »welches der einzelnen Kunst zwar einen gewissen Verzicht auferlegt, dafür aber ihr gewisse Vorteile der Darstellung gewährt«. Und S. 183 beschreibt er die Vorteile, die die Poesie durch ihre Trennung von der Musik erzielt. »Im Zusammenwirken mit der Musik muß sich ihre Sprache der größten technischen Knappheit befleißigen, sich auf die nötigsten Worte beschränken ...«. »Hingegen ist die Dichtung in ihrer Isoliertheit völlig unbeschränkt und nutzt, gleichwie die Musik, erst alsdann ihre volle Darstellungsmöglichkeit aus, in breiter, detaillierter Schilderung, in aller Reflexion, mit der Fülle von Gleichnissen, kurz mit aller Detaillierung allen Details«. — Hier macht sich also wiederum geltend, was wir schon S. 12 und in dem Zitat der 7. Anm. andeuteten, daß Dinger bei der Dichtkunst nur die schildernde, gegenständlich darstellende im Auge hat und die Ausdruckspoesie (insonderheit also die Lyrik) als solche übersieht.

[18]) (Zu S. 358.) So sagt Otto Ludwig in seinen Shakespearestudien (siehe Studien aus den Jahren 1855/6), S. 93: »Ein Drama wird desto vollkommener sein, je mehr ein reicher poetischer und schauspielerischer Gehalt sich nicht ausschließen, und etwa nur wechseln und nebeneinander hergehen, sondern sich in jedem Momente vollständig durchdringen.« Ebenso S. 139. Und S. 155 f. fragt er sich, was besser sei, wenn der Poet vorherrsche, wo dann »der Schauspieler zum bloßen Sprachrohre, Vorträger, Deklamator« werde, oder wenn der Schauspieler vorherrsche, wo dann »die Poesie übel daran« sei — »gewiß aber das Publikum weniger«, wie er hinzufügt und daher zu dem Resultat kommt: »Jedenfalls sieht man, ist es besser, das Schauspielerische herrsche vor.« — Und dies kehrt wieder in immer neuen

Wendungen. »Das Schauspielerische darf nicht mechanisch nebenhergehen, — sagt er S. 329 — sondern es muß aus dem tiefsten Kerne, aus dem geistigen Gehalte des Stückes hervorwachsen; das Stück muß sinnlichst dargestellter Gehalt, das Poetische und Schauspielerische daran muß ein und dasselbe sein.« Und er zieht auch die Konsequenz: »Die dramatische Fakultas eines Stoffes (!) wird daher in der Beschaffenheit des Gehaltes liegen, die sich völlig, sinnlich darstellen läßt.« »Die dramatische Kunst ist eine Synthesis von Dicht- und Schauspielkunst.« Und fragt sich auch schon, wie eine solche zustande kommen kann: »Damit nicht bloß ein mechanisches Konglomerat, sondern ein lebendiger künstlerischer Organismus aus dieser Vereinigung, eine wirkliche und selbständige Kunst daraus werde, die dramatische, so muß die umfangreichere Dichtkunst sich in die Schranken der engeren Schauspielkunst fügen und ihre Absicht teilen: Menschendarstellungen«. »Keine der beiden Künste darf eitel und selbstsüchtig einen Erfolg für sich allein erringen wollen, jede nur einen teilbaren, durch und mit der anderen« — so faßt er es in seiner letzten Tagebuchnotiz (S. 395) noch einmal zusammen, als etwas, was ihm vor allem andern als Resultat seiner Shakespearestudien am Herzen liegt. Zwei weitere sehr bedeutsame Konsequenzen hat er auch schon gezogen (S. 329), daß nämlich der dramatische Dichter immer daran denken müsse, daß seine Personen sinnlich erscheinende Menschen würden. »Gar zu zarte Bilder, wie im Tasso, sind bloß für die Phantasie des Lesers geschaffen, der wirkliche Mensch, der ihn reproduziert — der Schauspieler —, der schon selbst ein Individuum ist — dessen individuelle Züge (werden) gegen seinen Willen durchstechen — wenn er ihnen nicht eine Individualität leiht, die, stärker durch Gedrängtheit, die wirkliche (d. h. die vom Dichter gemeinte) übertönt ... anstatt daß die schwächere Individualität des Schauspielers von der stärker gezeichneten der dramatischen Person überwältigt und verschlungen werden müßte, geschieht das Umgekehrte ...« Und des näheren fügt er S. 330 hinzu: »Der Poet braucht nicht das zu tun, was der Schauspieler besser hinzutun kann, wie z. B. die Wärme ... Die Poesie muß überall den geistigen Gehalt zu den Geberden des Schauspielers geben, so daß sozusagen diese Geberden selbst gehaltvoll werden, keine bloße Gesichterschneiderei usw. d. h. plastisch und bedeutend ... Der Anteil des Geistes an diesen Bewegungen weiht sie erst für die Kunst ...«

Dementsprechend scheidet er übrigens auch (S. 132) die »malerische Ausfüllung der Rahmen des Bühnenbildes«, das »Theatralische im Raum, Gruppen usw.« oder »das Plastisch-Mimische« als das »schlechte« Theatralische von dem »Dramatisch-Mimischen«, dem »Theatralischen in der Zeit« als dem »guten« Theatralischen. — Ja er geht in der Betonung der schauspielerischen Seite einmal (S. 93) so weit, daß er sagt: »Man müßte die ganze dramatische Kunst aus dem Problem, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben, herleiten. Da würden sich fruchtbare Gesichtspunkte finden.« — Indessen vergleicht er S. 287 auch die Dichterworte des Dramas mit der »Untermalung eines Gemäldes«.

Vgl. auch S. 357, wo von dem »Antagonismus« des »poetischen Textes« mit der Aufgabe des Schauspielers gehandelt wird, S. 356, wo die zweifache Natur des dramatischen Talentes zur Sprache kommt, S. 146 und 150, 156, 157, 158, 127, 346, 334, 336, 324.

[19]) (Zu S. 358.) Aber schon Diderot hat zu einer Zeit also, wo Aristoteles im ganzen noch absolute Autorität war, die Bedeutung des mimischen Anteils erkannt und nachdrücklichst hervorgehoben. A. a. O. S. 512 sagt er: »*J'ai dit que la pantomime est une portion du drame, que l'auteur s'en doit occuper sérieusement; que si elle ne lui est pas familière et presente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni*

terminer sa scène avec quelque vérité; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours.

J'ajoute qu'il y a des scènes entières, où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler . . .«

Und nun führt er eine Reihe von Beispielen an und fährt dann fort: »*Elle (la pantomime) est tellement essentielle, que . . . c'est elle qui fixera la longueur des scènes, et qui colorera tout le drame.* (S. 515.) *C'est la peinture des mouvements qui charme . . . Je vois le personnage; soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois; et son action m'affecte plus (!) que ses paroles.*« — Und sodann führt er wunderbar fein — als Dichter — die Wirkung aus, die die mimische Darstellung in einer Szene zwischen Orestes und Pylades ausüben kann, wenn in deren Wetteifer um den Tod die Umnachtung auf Orest fällt.

[20]) (Zu S. 362.) Wenn man nämlich die Pantomime von der Bühne als dem Boden des Schauspiels wegnimmt und als (kinematographisches) Bild in der heute üblichen Schwarz-Weiß-Photographie auf die Leinwand projiziert, so wirkt sie dort nicht mehr in demselben Maße »stumm«, indem man von dem zweidimensionalen, wenn auch bewegten »Bild« nahezu so wenig eine Lautsprache erwarten kann, wie von dem unbewegten, oder so wenig wie man von der (unbewegten) Zeichnung Farbe erwarten kann. Dann aber muß solche pantomimische Kunst sich nach der Seite hin entwickeln, wo ihre eigenartigen Vorzüge liegen und wo das Wort weder zum Verständnis noch aus psychologischen Gründen für die dargestellten Personen wünschenswert ist. Das Darstellungsgebiet einer solchen Kunst muß also charakteristisch unterschieden sein von dem des Bühnendramas. Und da die Darlegung dieses Gegenstückes auch zur Klärung der Bühnenkunst selbst mit beitragen kann, so seien noch einige erläuternde Ausführungen zu dem oben Gesagten beigefügt.

Die auf einem Kampf von Willen gegen Willen beruhende »Handlung« kann also jedenfalls nicht Darstellungsgegenstand solcher Kunst sein; denn bei solch einem Kampf sind Worte nicht nur für den Zuschauer zum Verständnis, sondern für die beiden Parteien selbst unerläßlich. Demgegenüber gibt es nun aber, wie auch im Text (S. 363) angedeutet, eine Reihe von Handlungen, die des Wortes nicht bedürfen, ja es physisch und psychisch nicht einmal vertragen. Hierhin gehört alle schwere körperliche Arbeit, der unmittelbare körperliche Kampf von Mensch gegen Mensch auf Leben und Tod, vor allem aber auch der Kampf des Menschen mit der Natur, die gegen Worte unempfänglich ist: das Ringen des einsamen Bergbesteigers mit Fels und Schnee, das Ringen des Seemanns mit Sturm und Welle, das Ringen des Forschungsreisenden mit Hunger und Durst und Hitze, Wüstensand und Einsamkeit. Und da eröffnet sich ein ganzes, weites Darstellungsgebiet, das der Bühne verschlossen ist, und wo sie sich nicht genug hüten kann, überzugreifen.

Und da hier also die Darstellung der Natur gleichberechtigt neben die des Menschen tritt, so ist klar, daß dem nicht mehr eine »Schauspielkunst«, sondern nur noch eine »bildende« Kunst genügen kann. Und so müßte also solche kinematographische Kunst, trotzdem sie mit diesen »bildenden« Künsten nie in eigentliche Konkurrenz wird treten können, suchen ihre Entwicklungsfähigkeit nach der Seite hin auszunutzen; ohne anderseits aus dem Auge zu verlieren, daß ihr zweiter charakteristischer Vorzug doch die zeitliche Veränderungsfähigkeit, also insofern das »dramatische« Gebiet bleibt. Und es ergibt sich so als ihre Aufgabe, diese beiden Seiten zu entwickeln und ins Gleichgewicht zu setzen, um so eine freie, darstellende Kunst zu werden, die ihre Schwächen durch eigenartige Vorzüge aufwiegt auf einem Gebiet, das ihr allein zugänglich ist.

[21]) Man hat sehr mit Recht auf die Verwandtschaft der Zeitdarstellung in der

Poesie mit der Raumdarstellung in den bildenden Künsten hingewiesen. (Vgl. A. Riehl, Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, Vierteljahrsschrift f. wiss. Philos. 1897, Bd. XXI, S. 283 ff. und besonders die Fortsetzung Bd. XXII, S. 96 ff.) — Auch dort aber kann man meines Erachtens von einer Reliefauffassung nur dann sprechen, wenn es sich um die Herausbildung solcher »Parallelflächen« handelt, und im engeren Sinne nur, wenn die (charakteristische) Verkürzung zur Zeitdarstellung verwandt wird. — Beides ist beim Drama zweifellos der Fall.

Schon R. weist auf die Bedeutung der zeitlichen Verkürzung im Drama hin. Und nicht nur der Anfangs- und Endpunkt des Ganzen — die er hervorhebt —, sondern vor allem die einzelnen Akte selbst stellen solche gleichsam zu einer Fläche ausgebildeten einzelnen Zeitpunkte dar; und diese gliedern sich ihrerseits weiter zu — wenn auch weniger ausgeprägten — »Parallelflächen«, nämlich in den einzelnen Szenen.

Mit der Zahl, der Ausgeprägtheit und der sonstigen Art dieser Gliederungen und mit dem Grade der Verkürzungen variiert naturgemäß die »Plastik« und weiterhin der ganze »Stil« der Zeitdarstellung. — Und so ergibt sich das fundamentale Problem, in welcher Beziehung die Raumdarstellung und ihr Stil zu dieser Zeitdarstellung bei einem Bühnenwerk steht und zu stehen hat.

[22]) (Zu S. 378.) So sagt beispielsweise auch Dessoir a. a. O. S. 344: »Das Drama ist in sich selbst so fertig wie das Gedicht, und es kommt (in der Aufführung) etwas verhältnismäßig Selbständiges hinzu, wie mit der Komposition etwas Neues sich dem lyrischen Gebilde anschließt.« Allerdings sind diese Sätze an jener Stelle zunächst im Hinblick auf die relativ selbständige Tätigkeit des Schauspielers gesagt, die nicht bloß ausführend wie die des reproduzierenden Musikers oder gar wie ein »ausführender Mechanismus« sei, sondern ergänzend eingreifen und selbst gestalten müsse. Aber überdies ist es gesagt im Hinblick auf den »notwendigen Gegensatz«, in dem das Theater zum Dichter stände.

[23]) (Zu S. 386.) So sagt auch Paul Ernst ausdrücklich (a. a. O. S. 127, »Merope«): »was wir Tragödie nennen, ist eine Form des Schauspiels, nämlich seine höchste; deshalb sind alle Erfordernisse des Schauspiels nötig für die Tragödie, außerdem aber noch etwas anderes, besonderes«. Und im Hinblick auf dies »Besondere« sagt er S. 129, daß »die Tragödie, die sich heute bei uns herausbildet«, »ein Werk gottloser Frömmigkeit oder ‚Weltanschauungsdichtung'« sei.

[24]) (Zu S. 391.) P. Behrens a. a. O. S. 18: »Der Übergang zur Bühne, der bisher durch das Orchester und die Rampe vom Raum der Zuschauer abgeschnitten war, soll jetzt durch eine ansteigende Terrasse vermittelt werden. Wir wollen nicht uns trennen von unserer Kunst.«



X.

Wendet sich die Plastik an den Tastsinn?

Von

Richard Hohenemser.

Obgleich die Ästhetik heute fast allgemein als Zweig der Psychologie behandelt wird, und obgleich sie nur, insofern dies geschieht, Anspruch auf den Namen einer Wissenschaft erheben kann, ist es doch Tatsache, daß die grundlegende und konsequenzenreiche Frage, mit welchen Sinnen wir die verschiedenen Gattungen der Kunstwerke aufnehmen, oder, anders ausgedrückt, an welche Sinne sich diese Gattungen wenden, noch immer nicht mit völliger Sicherheit beantwortet ist. Am verwickeltsten liegt die Sache auf dem Gebiet der Poesie, da hier entschieden werden muß, inwieweit nicht die Sinneswahrnehmungen selbst (gehörte oder gelesene Worte mit oder ohne Rhythmus und Reim), sondern die durch sie erzeugten Vorstellungen den eigentlichen Leib des Kunstwerkes bilden, und welchen Sinnesgebieten diese Vorstellungen angehören können. Doch auch hinsichtlich der bildenden Kunst ist ein Streit möglich, da sie zwar in ihrem ganzen Umfang dem Gesichtssinn, aber in einzelnen Gattungen, zum mindesten äußerlich, auch dem Tastsinn zugänglich ist.

So konnte schon Herder, dem es mit der psychologischen Behandlung der Ästhetik bereits ernst war, auf den Gedanken kommen, die Plastik im Gegensatz zur Malerei für den Tastsinn in Anspruch zu nehmen. »Alles,« so behauptet er, »was Schönheit einer Form, eines Körpers ist, ist kein sichtlicher, sondern ein fühlbarer Begriff; im Sinne des Gefühls also muß jede dieser Schönheiten ursprünglich gesucht werden« [1]). Bekanntlich sagte man im 18. Jahrhundert, wie es noch heute im gewöhnlichen Sprachgebrauch geschieht, statt »tasten« »fühlen«, statt »Tastsinn« »Gefühl«. Aber Herder »vermischte« wirklich, wie Haym gezeigt hat, und wie es J. Cohn treffend ausdrückt, »Gefühl im Sinne von Getast fortwährend mit Gefühl im Sinne inniger

---

[1]) »Viertes kritisches Wäldchen«, Herders Werke, herausgegeben von Suphan, Bd. 4, S. 52. Genauer führt Herder die gleichen Anschauungen in seiner »Plastik« betitelten Schrift aus: Suphan Bd. 8.

gemütlicher Anteilnahme« [1]). Er schreibt nämlich den Tastwahrnehmungen eine zwar dunkle, aber besonders tiefgehende seelische Wirkung zu und ebenso den Gesichtseindrücken, wenn sie in der Art von Tastwahrnehmungen erfolgen, wenn das Auge also etwa eine Statue gleichsam abtastet. Er zieht aus seiner Begriffsbestimmung der Schönheit räumlicher Formen niemals die volle Konsequenz, die Werke der Plastik wirklich durch den Tastsinn wahrnehmen zu lassen, sondern er geht immer wieder von der Betrachtung durchs Auge aus. Nur soll es die Statue durch ihre Körperlichkeit und durch die besonderen Bedingungen des Tastsinns, denen sie der wahre Künstler anpaßt, ermöglichen, daß diese Betrachtung zu einer Art des Betastens werde und daher die gleichen Wirkungen habe wie dieses selbst. So wird das Wort »Gefühl« einerseits auch auf den Gesichtssinn übertragen, anderseits als Bezeichnung der Wirkung des Betastens und des tastenden Sehens verwendet.

Weiter wirft Cohn Herder vor, er verwechsle »den Anteil, welchen der Tastsinn an der Ausbildung der räumlichen Gesichtswahrnehmung hat, mit einer direkten Wahrnehmung der Dinge durch den Tastsinn«. Doch scheint mir dieser Vorwurf der Berechtigung zu entbehren. Freilich betrachtet Herder den Tastsinn als den spezifischen Wirklichkeitssinn, da wir durch ihn Gewißheit über die körperliche Existenz gesehener Gegenstände erhielten. Aber diese Gewißheit erlangen wir doch eben nur durch Tastwahrnehmungen selbst oder durch jenes tastende Sehen; diese würden wir nach Herders Ansicht einem Gemälde gegenüber nicht haben, da wir hier die dargestellten Gegenstände nicht von allen Seiten betrachten können.

Die von Cohn gerügte Verwechslung liegt demnach wohl nicht vor. Dagegen hat Herder so gut wie nichts getan, um seine beiden Arten des Sehens wahrscheinlich und erklärlich zu machen; denn weder erhält man den vollen Eindruck der Statue erst dann, wenn man sie von allen Seiten betrachtet, noch fehlt in den Darstellungen der Malerei der Eindruck der Körperlichkeit. Mit Recht weist Cohn auf Hildebrands Schrift »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« hin, worin gezeigt sei, »daß der Plastiker ebensogut wie der Maler ein geschlossenes Raumbild erstrebt, und daß er das Bild sogar auf eine gewisse Ferne berechnet«. Ja, Hildebrand lehnt die Forderung, daß eine Statue von jedem beliebigen Standpunkt aus gesehen künstlerisch wirken müsse, mit Entschiedenheit ab und hält den Schüler an, den Stein so zu behauen, daß er stets ein flächen-

[1]) R. Haym, J. G. Herder, 2. Bd., 1885, S. 70. J. Cohn, Allgemeine Ästhetik, 1901, S. 96.



haftes Bild vor sich habe. Demnach gibt er der reliefartig vorspringenden Statue vor der voll ausgehauenen den Vorzug und erklärt, die griechischen Götterbilder hätten in den Tempeln in Nischen gestanden, seien also nicht von allen Seiten sichtbar gewesen.

Über das tastende Sehen Herders kann man also wohl zur Tagesordnung übergehen. Dagegen wird die wichtigste Frage, die an seine Gedankengänge anzuknüpfen wäre, die Frage nämlich, ob der Tastsinn zur Vermittlung ästhetischer Eindrücke überhaupt befähigt ist, in der direkt gegen Herder gerichteten Polemik, die ich übrigens nur bei Haym und Cohn finde, mit keinem Worte berührt.

Von ganz anderen Voraussetzungen als Herder ausgehend, gelangte Zimmermann dazu, den Tastsinn als das eigentliche Organ zur Aufnahme des plastischen Kunstwerkes zu betrachten. Ihm, dem hervorragendsten Vertreter der sogenannten formalen Ästhetik, erschien jede geschlossene Form, wo sie sich auch immer zeigte, als ästhetisch wertvoll, und indem er der seltsamen Neigung der metaphysischen Ästhetik folgte, die Künste in einer stufenweise aufsteigenden Reihe anzuordnen, sah er in der Skulptur als in der Kunst, welche dem Tastsinn wahrnehmbare Formen schafft, die erste Objektivierung des Schönen [1]). Gerade in dieser scheinbaren Folgerichtigkeit erblickt Fr. Th. Vischer in seiner großen Abrechnung mit dem ästhetischen Formalismus einen Beweis für die Hinfälligkeit des ganzen Systems; denn den Tastsinn als Vermittler ästhetischer Eindrücke zu betrachten, erscheint ihm durchaus widersinnig. Er sagt:

»Gerade die Skulptur ist recht eine Kunst, den Formalismus zu widerlegen. Flächen von wellenförmigem Umriß, teilweise an das Ebene streifend, wieder in das Runde verlaufend, mögen angenehm für das Auge, noch angenehmer für die tastende Hand sein, eine ideale Lust kann ihr Anblick nur bewirken, wo sie so zusammentreten, als Oberfläche eines geschlossenen Ganzen, eine solche in sich zurückkehrende Einheit bilden, daß sie kompaktes, individuelles Leben ausdrücken« [2]).

Das ist gegen den Formalismus im allgemeinen gesagt, falls die landläufige Auffassung, daß er die bloße Form ohne weiteres als das ästhetisch Wirksame betrachte, zutrifft, worüber eine eingehende Untersuchung anzustellen vielleicht nicht überflüssig wäre. Warum aber sollte der Tastsinn nicht ebensogut »kompaktes, individuelles Leben« vermitteln können, wenn es überhaupt in dem Kunstwerk liegt, wie der Gesichtssinn, da es ja nach Vischer auch für diesen sowohl An-

[1]) Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, Bd. 2, 1865, S. 483 f.
[2]) Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, neue Folge, Heft 6, 1873, S. 32.



genehmes als auch Schönes gibt? Hierfür, also für den absoluten Ausschluß der Tastwahrnehmungen aus dem ästhetischen Gebiet, gibt Vischer vorher einen Grund an. Wieder ist es zweckmäßig, die ganze Stelle wörtlich anzuführen:

»Der Mut, womit es Zimmermann hier darauf wagt, den Leser zu erheitern, ist mir willkommen, weil dieses Beispiel so gründlich zeigt, wohin das reine Formprinzip in ganzer Folgerichtigkeit führt: Zur Aufnahme eines Sinnes unter die ästhetischen Organe, der in seiner Sonderung vom Gesichtssinn stoffartige Reize notwendig mit sich führt und nur mittelbar, wie er gleichsam als Reminiszenz seiner eigentlichen Funktionen in der Gesichtswahrnehmung mit enthalten ist, eine Rolle im Gebiete der Anschauungen spielen kann, welche von einer Lust begleitet sind, die ebenso ideal als sinnlich ist.«

Gemeint ist also, daß die mit den Tastwahrnehmungen verbundenen stoffartigen oder, wie Vischer an einer anderen Stelle besser sagt [1], rein sinnlichen Reize die zur ästhetischen Wirkung erforderliche ideale Lust unmöglich machen. Statt »Reize« würden wir heute »Empfindungen« sagen. Die Empfindungen des Tastsinnes sollen also im Gegensatz zu denjenigen des Auges die Eigentümlichkeit besitzen, uns im Sinnlichen festzuhalten und uns eben damit die Erfassung des seelischen Gehaltes des Kunstwerkes zu verwehren.

Diese Anschauung findet sich bei fast allen Ästhetikern, welche den Tastsinn zu bewerten versuchten, wieder, und zwar sowohl vor als auch nach Vischer [2]. Doch tritt sie in zwei Modifikationen auf.

Hegel und Hartmann stellen den Tastsinn auf gleiche Stufe mit Geruch und Geschmack, indem sie außer acht lassen, daß er uns Gestalten, also räumliche Verhältnisse vermittelt. Nach Hegel halten uns die Tastwahrnehmungen darum im Sinnlichen fest, weil sie es »mit dem Materiellen als solchem und den unmittelbar sinnlichen Qualitäten desselben zu tun haben«, wie Wärme, Glätte, Härte, Schwere, welche keine anderen als sinnliche Verhältnisse ergeben [3]. Nach Hartmann ergeben die das Gefühl des Angenehmen oder Unangenehmen auslösenden Empfindungen der niederen Sinne überhaupt keine geordneten Verhältnisse; daher »bleiben sie der Realität der Erregungsursachen unentrinnbar verhaftet« [4].

---

[1]) Ebenda, Heft 5, S. 58, wo er die gleichen Gedanken ausspricht.

[2]) K. Groos freilich legt dem Tastsinn wie allen sogenannten niederen Sinnen ästhetischen Wert bei, hat es aber versäumt, die Konsequenzen für die Plastik zu ziehen. Vgl. Der ästhetische Genuß, 1902.

[3]) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, herausgegeben von Hotho, 1835, Bd. 1, S. 51, Bd. 2, S. 253.

[4]) E. von Hartmann, Philosophie des Schönen, 1887, S. 72.



Nach der anderen Modifikation liegt der Hinderungsgrund für die Überschreitung des sinnlichen Eindrucks in der Natur der Tastempfindungen selbst. Schon Schiller scheint dieser Gedanke vorzuschweben, wenn er sagt: »In dem Auge und dem Ohr ist die andringende Materie schon hinweggewälzt von den Sinnen, und das Objekt entfernt sich von uns, das wir in den tierischen Sinnen unmittelbar berühren«[1]). Natürlich ist nicht die bloße Tatsache der unmittelbaren Berührung ausschlaggebend, sondern der Eindruck, den die mit der Berührung verbundenen Tastempfindungen in uns hervorrufen. Aber Schiller hat hier einen äußeren, gleichsam physikalischen Grund angeführt, während er offenbar einen psychologischen meinte. Wenn er fortfährt: »Was wir durch das Auge sehen, ist von dem verschieden, was wir empfinden; denn der Verstand springt über das Licht hinaus zu den Gegenständen«, so führt er damit wieder eine äußere Tatsache an, die aber diesmal der psychologischen Bedeutung entbehrt; denn hielten uns die Lichtempfindungen in gleicher Weise wie die Tastempfindungen im Sinnlichen fest, so würde sie auch der Umstand, daß es uns beim Sehen in der Regel nicht auf sie, sondern auf die beleuchteten Gegenstände ankommt, zur Vermittlung ästhetischer Eindrücke nicht ohne weiteres geeignet machen. Ist z. B. eine Statue von so grellem Licht beleuchtet, daß uns die Augen schmerzen und wir bei dieser Empfindung festgehalten werden, so ist, auch wenn wir die Form der Statue erkennen, doch der künstlerische Genuß ausgeschlossen. Gleichsam als Fazit seiner Erwägungen fügt Schiller den Satz bei: »Der Gegenstand des Takts ist eine Gewalt, die wir erleiden; der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen.« Bekanntlich versteht er unter Form alles dasjenige, was wir aus unserem eigenen Inneren heraus mit Notwendigkeit zu den rein sinnlichen Eindrücken hinzufügen. In diesem Sinne ist seine Entgegensetzung falsch; denn auch zur Erfassung einer Gestalt durch den Tastsinn ist Synthese einzelner, sagen wir punktueller Empfindungen erforderlich, die sich auf Grund der a priori in uns liegenden Fähigkeit, gewisse Gattungen von Empfindungen räumlich anzuordnen, mit Notwendigkeit vollzieht. Richtig ist die Entgegensetzung insofern, als uns die Tastempfindungen, obgleich sie sich zu räumlichen Formen kombinieren, eben doch gleichzeitig in der Sinnlichkeit festhalten, so daß wir beim Tasten im Vergleich zum Sehen und Hören wirklich »eine Gewalt erleiden«.

Die Gebundenheit der Tastempfindungen an unsere Leiblichkeit bezeichnet J. Cohn treffend, wenn er sagt, daß vitale Reaktionen durch

[1]) Schiller, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, Nr. 26.



dieselben fast ebenso stark ausgelöst würden wie durch Geruchsempfindungen. Am tiefsten in die Natur des Tastsinnes, soweit es sich um die Beantwortung der Frage nach seinem ästhetischen Wert handelt, ist jedoch bis jetzt wohl Volkelt eingedrungen [1]). Mit Recht weist er nachdrücklich darauf hin, daß wir bei jeder Berührung nicht nur den berührenden Gegenstand, sondern gleichzeitig auch die berührte Stelle unseres Körpers empfinden, während wir neben Licht- und Schallempfindungen in der Regel nicht noch Organempfindungen haben. Am klarsten wird der Unterschied, wenn man bedenkt, daß wir, sobald wir mit dem Finger eine Stelle unseres Körpers berühren, die berührende und die berührte Stelle mit gleicher Deutlichkeit empfinden. Da unser Körper zu unserem empirischen Ich gehört, wie es im Augenblick beschaffen ist, so hindert uns sein Bewußtwerden an der ästhetischen Betrachtung und damit am künstlerischen Genuß; denn es macht es unmöglich, in das im Kunstwerk liegende Leben uns einzufühlen, d. h. dieses Leben in uns zu erzeugen und es gleichzeitig als im Kunstwerk objektiviert mitzuleben. Hierzu ist die völlige Ausschaltung des empirischen Ich aus unserem Bewußtsein erforderlich; denn was in uns lebendig werden und uns einzig ausfüllen soll, ist derjenige Teil unserer Persönlichkeit, welchen uns der Künstler zu objektiver Anschauung bringen, welchen er uns im Kunstwerk erleben lassen will. Demnach stände der Tastsinn hinsichtlich seines ästhetischen Wertes oder vielmehr Unwertes doch mit Geruch und Geschmack auf gleicher Stufe.

Zum Beweis für seine Unfähigkeit, das plastisch Schöne zu vermitteln, hat Cohn das Zeugnis von Blinden herangezogen. In der Tat werden selbst diejenigen Blinden, welche es in der Nachbildung von Vasen, Köpfen usw. zu hoher Vollkommenheit gebracht haben, nicht behaupten, beim Betasten eines plastischen Kunstwerkes einen wahrhaft ästhetischen Genuß zu haben, einen Genuß, der sich mit dem durch Musik oder Poesie erzeugten irgendwie vergleichen ließe. Wenn sich ein blinder Autor so ausdrückt: »Der Gedanke vollends, Blinde durch Betasten eines Gesichtes Menschen erkennen oder gar ihre Seelenzustände aus ihrem Mienenspiel erschließen zu lassen, ein Motiv, das zur Erzielung besonderer Effekte mehrfach in Theaterstücken verwendet wurde, ist einfach ein Unding« [2]), so denkt er zweifellos daran, daß ja der Blinde ebensowenig wie der Sehende weiß, wie sich ein fremdes Gesicht oder gar ein freundliches, zor-

[1]) Volkelt, Der ästhetische Wert der niederen Sinne, Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Bd. 29. Hier findet man auch eine fast vollständige Übersicht über die einschlägige Literatur.

[2]) Fr. Hitschmann, ebenda, Bd. 3, S. 392.



niges usw. Gesicht anfühlt. Weder der Sehende noch der Blinde hat es nötig, seine Erfahrungen über den Zusammenhang zwischen unserem Innenleben und unseren Äußerungen mittels des Tastsinnes zu sammeln. Ersterer hat dazu Auge und Ohr, letzterer dieses allein. So fehlen beiden die unzähligen Tasterfahrungen, welche erforderlich wären, um das in einer Statue liegende Leben mittels des Tastsinnes zu erfassen.

Unseren psychologischen Erwägungen zum Trotz, in welchen, wie gesagt, die meisten Ästhetiker übereinstimmen, und entgegen der bisherigen Erfahrung versichert uns nun Helen Keller, welche des Gesichts- und des Gehörssinns völlig beraubt ist, daß ihr das Betasten plastischer Kunstwerke einen hohen und unmittelbaren Genuß gewähre. Es ist ihr vollkommen klar, daß man ihrer Behauptung skeptisch gegenüberstehen wird, und darum sucht sie dieselbe von allen Seiten zu erhärten. In der Tat schließen ihre Ausführungen jeden Zweifel über die Richtigkeit ihrer Selbstbeobachtungen aus. Es liegt keine Selbsttäuschung vor, etwa eine Verwechslung des künstlerischen Genusses mit der intellektuellen Freude am Erkennen des Dargestellten, oder ein Hineinlegen anderweitig erworbenen Wissens in die Statue auf Grund einer einfachen Assoziation zwischen dem Namen der Statue und jenem Wissen, sondern es handelt sich um ein wirklich ästhetisches Genießen. Hören wir zunächst, wie uns Helen Keller diese ihre Befähigung beschreibt:

»*Doubtless it will seem strange to many that the hand unaided by sight can feel action, sentiment, beauty in the cold marble; and yet it is true that I derive genuine pleasure from touching great works of art. As my finger tips trace line and curve, they discover the thought and emotion which the artist has portrayed. I can feel in the faces of gods and heroes hate, courage and love, just as I can detect them in living faces I am permitted to touch*« [1]).

So drückt sich wohl niemand aus, der den Gehalt des Kunstwerkes nicht in unmittelbarer Betrachtung erlebt. Etwas später wird über einen Fall berichtet, in welchem eine Selbsttäuschung eigentlich undenkbar ist. Darum lasse ich auch diese höchst merkwürdige Stelle hier folgen:

»*I have been permitted to touch the face and costume of Miss Ellen Terry as she impersonated our ideal of a queen; and there was about her that divinity that hedges sublimest woe. Beside her stood Sir Henry Irving, wearing the symbols of kingship, and there was majesty of intellect in his every gesture and attitude and the*

[1]) Helen Keller, *The Story of my life*, 1905, S. 126.

royalty that subdues and overcomes in every line of his sensitive face. In the king's face, which he wore as a mask, there was a remoteness and inaccessibility of grief which I shall never forget.«

Daß es sich hier um lebende Personen und nicht um Statuen handelt, tut nichts zur Sache. Man wird nicht glauben wollen, Helen Keller habe vorher irgendwie wissen können, daß die Darstellung unseres Ideals einer Königin und eines Königs geradeso und nicht anders ausfallen werde. Was sie empfand, war so originell und so tief, daß es wohl nur im Moment der Betrachtung der beiden großen Künstler in ihr lebendig werden konnte: die Königin in jener Göttlichkeit, welche das erhabenste Leid umgibt, der König voll Majestät des Geistes, voll Herrscherwürde, vor der sich jeder beugt, und doch auch er erfüllt von tiefstem Leid, das er aber nicht zur Schau trägt, sondern männlich in sich verschließt. Was die beiden bewegt, und zwar dauernd bewegt, ist ganz offenbar das Mitgefühl mit den Schmerzen ihrer Untertanen, das Bewußtsein, daß auch sie trotz ihrer Machtfülle nur die wenigsten Wunden heilen können. Wie ist es nun erklärlich, daß ein derartiges Sichversenken in das Kunstwerk, ein derartig tiefstes und feinstes Erfassen seines Gehaltes durch den Tastsinn vermittelt werden kann? Den wichtigsten Teil der Antwort auf diese Frage enthält eine Stelle in Helen Kellers Schrift »Dunkelheit«, die mir leider nur in deutscher Übersetzung vorliegt. Dort sagt sie, nachdem sie von dem Eindruck gesprochen hat, den die Hände ihrer Freunde in ihr hervorrufen:

»Man sagt mir, die Worte, die ich soeben niedergeschrieben habe, seien keine Beschreibung von den Händen meiner Freunde, sondern legen ihnen ganz einfach nur die freundlichen Eigenschaften bei, von denen ich wisse, daß sie sie besitzen, und die von der Sprache in abstrakten Wörtern wiedergegeben werden. Diese Kritik will besagen, daß ich nicht die ursprüngliche Wahrheit des von mir Gefühlten wiedergebe. Aber, wie geben denn Beschreibungen in Büchern, die ich las, und die von sehenden Menschen geschrieben sind, den sichtbaren Ausdruck eines Antlitzes wieder? Ich lese, ein Antlitz sei streng oder freundlich, es sei voll von Geduld, von Intelligenz, es sei anmutig, lieblich, edel, schön. Habe ich nicht ebensogut ein Recht, diese Wörter bei der Beschreibung des von mir Gefühlten zu gebrauchen, wie du sie bei der Beschreibung des von dir Gesehenen verwendest? Sie drücken getreulich aus, was ich in der Hand fühle. Körperliche Eigenschaften kommen mir selten zum Bewußtsein, und ich erinnere mich nicht, ob die Finger einer Hand kurz oder lang sind, ob ihre Haut feucht oder trocken ist. Ebensowenig kannst du ohne eine ganz bewußte Anstrengung dir die Einzelheiten eines Ge-

sichtes ins Gedächtnis zurückrufen, selbst wenn du es oft gesehen hast, und wenn du dich der Züge erinnerst und sagst, ein Auge sei blau, ein Kinn scharf, eine Nase kurz oder eine Wange eingesunken, so meine ich, es gelingt dir nicht eben gut, den Eindruck, den die Person macht, wiederzugeben, nicht so gut, wie wenn du sofort dem Herzen die wesentlichen moralischen Eigenschaften des Herzens verdolmetschest, seinen Humor, seinen Ernst, seine Traurigkeit, seinen geistreichen Ausdruck« [1]).

Diese Ausführungen lehren uns zweierlei. Vor allem: Helen Keller ist imstande, beim Betasten eines Objekts von denjenigen Empfindungen, welche nicht zur Offenbarung des Gehaltes beitragen, zu abstrahieren. Es kommt ihr nicht zum Bewußtsein, ob die Haut einer Hand feucht oder trocken ist, ja nicht einmal, ob die Finger lang oder kurz sind; denn im Fall des Handreichens erschließt sie nicht aus der Beschaffenheit und Form der Hand das Innenleben des betreffenden Menschen, sondern aus der Art, wie er ihre Hand ergreift, hält, drückt und wieder fahren läßt. Demnach ist es zweifellos, daß sie auch von der Kälte des Marmors und überhaupt von dem Bezug der Tastempfindungen auf die eigene Leiblichkeit zu abstrahieren vermag [2]). Sie wird also nicht im Sinnlichen festgehalten, und zwar darum nicht, weil ihr gewisse durch den Tastsinn wahrnehmbare Eigenschaften des Objekts dessen Innenleben vermitteln, und weil das Interesse für dieses so sehr überwiegt, daß die übrigen Empfindungen beziehungsweise Eigenschaften nicht ins Bewußtsein treten können. Ganz ebenso nimmt man mit dem Auge am Marmorblock die Schwere und Härte des Steines wahr, in der Statue dagegen nur die Formen und mit ihnen das durch sie ausgedrückte Innenleben der dargestellten Person.

Damit ist schon das zweite bezeichnet, was sich aus unserer Stelle ergibt, daß nämlich bei Helen Keller die Einfühlung genau in der gleichen Weise und mit der gleichen Sicherheit erfolgt wie sonst durchs Auge. Wo es sich um Kunstwerke handelt, sind die Eigenschaften, welche diese Einfühlung ermöglichen, in der Regel naturgemäß räumliche Verhältnisse. Hierüber und über den ganzen Vorgang klärt uns Helen Keller selbst mit folgenden Worten auf:

»Jeder Gegenstand ist in meinem Geist mit Eigenschaften verknüpft, die durch den Tastsinn wahrgenommen werden und die, auf unzählige Arten untereinander verbunden, mir eine Empfindung von Kraft oder

---

[1]) Helen Keller, Dunkelheit, deutsch von G. Conrad, o. J., S. 30.

[2]) Zimmermann hat also recht, wenn er für die Vermittlung ästhetischer Eindrücke durch den Tastsinn ein Abstrahieren für erforderlich hält. Aber freilich sagt er nicht, worin dieses Abstrahieren besteht, und unter welchen Bedingungen es eintritt.



von Schönheit oder von Mißverhältnis geben.« Und etwas später: »Was ich Schönheit nenne, finde ich in gewissen Kombinationen aller dieser Eigenschaften. Sie ergibt sich im wesentlichen aus der Fülle gekrümmter und gerader Linien, die an allen Dingen sind« [1]).

Die zum Verständnis plastischer Kunstwerke erforderlichen Erfahrungen hat Helen Keller prinzipiell genau in der gleichen Weise erworben, wie es der Vollsinnige tut, nur durch Tasten statt durch Sehen. Schon als Kind, bevor sie irgendwelchen Unterricht genossen hatte, liebte sie es, stundenlang auf dem Schoß ihrer Mutter zu sitzen und deren Gesicht zu betasten. Sie sammelte also genau wie der Sehende schon in früher Jugend Erfahrungen über die Bedeutung der Gesichtsbewegungen und -stellungen.

Was Th. Lipps, der das Wesen der ästhetischen Betrachtung tiefer ergründet hat als irgend ein anderer, bezweifelt, daß nämlich der Tastsinn »Anlaß zur Einfühlung« gebe, ist demnach durch das Verhalten Helen Kellers erwiesen. Eine Stelle ihrer Ausführungen aber ist noch ganz im besonderen geeignet, das von Lipps geäußerte Bedenken zu widerlegen. Bei Lipps heißt es:

»So gewiß gesehene Formen unmittelbar Impulse zu Bewegungen (zur ‚inneren Nachahmung') in sich schließen, so wenig ist dies, soviel wir wissen, beim Tastsinn der Fall. Genauer gesagt, es liegt nicht in der bloßen Betrachtung der Bilder räumlicher Formen, welche das Betasten von Gegenständen ergibt, unmittelbar der ‚instinktive' Antrieb zum ‚inneren Nachmachen'« [2]).

Damit vergleiche man nun, wie Helen Keller den Eindruck schildert, den eine gerade Linie, und dann denjenigen, den eine Kombination gerader und krummer Linien auf sie ausübt. Die Stelle schließt sich unmittelbar an das zuletzt Zitierte an und lautet:

»Und nun wirst du wohl fragen: ‚Was bedeutet denn die gerade Linie für dich?' Sie bedeutet verschiedenes: Sie ist mir ein Sinnbild der Pflicht. Sie scheint die Eigenschaft der Unerbittlichkeit zu haben, die der Pflicht anhaftet. Wenn ich etwas zu tun habe, das nicht beiseite gesetzt werden darf, so habe ich das Gefühl, wie wenn ich in einer geraden Linie vorwärts ginge, um irgendwo ans Ziel zu kommen oder immerzu weiterzugehen ohne nach rechts oder links abzuschweifen. Das bedeutet die gerade Linie. Um diesen moralischen Nutzanwendungen zu entgehen, möchtest du wohl fragen: ‚Wie fühlt sich denn die gerade Linie an?' Sie fühlt sich an, wie ich mir denke, daß sie aussieht, gerade — ein langweiliger Gedanke,

[1]) Dunkelheit, S. 17.

[2]) Th. Lipps, Ästhetik, Bd. 1, 1903, S. 210. Lipps fügt bei: »Freilich kann darüber schließlich nur der Blinde völlig sicher entscheiden.«



der unendlich weit ausgezogen ist. Gerade Linien haben für den Tastsinn nichts von Beredsamkeit, wohl aber ungerade Linien, oder eine Zusammensetzung von vielen krummen und geraden Linien. Sie erscheinen und verschwinden, sind jetzt tief, jetzt seicht, sind bald abgebrochen, bald in die Länge gedehnt, bald anschwellend. Sie heben und senken sich unter meinen Fingern, sie sind voll von plötzlichen Beschleunigungen und Pausen, nur ihre Mannigfaltigkeit ist unerschöpflich und wundervoll.«

Wenn auch das den ganzen Vorgang mit einem Schlage beleuchtende Wort hier nicht ausgesprochen wird, daß uns nämlich die räumlichen Formen mechanische Kräfte symbolisieren — je nach der inneren Tätigkeit, die wir bei ihrer Wahrnehmung auszuüben gezwungen sind und die wir in sie selbst hineinverlegen —, so ist es doch klar, daß sich Helen Keller nicht so hätte ausdrücken können, wenn diese inneren Tätigkeiten, diese »innere Nachahmung« nicht auch in ihr zustande kämen. Ich bin überzeugt, daß es sich bei aller Wahrnehmung räumlicher Formen durch den Tastsinn nicht anders verhält; denn auch hier ist eine Synthese von Empfindungen, teils von Druck-, teils von Muskel- und Gelenkempfindungen erforderlich, also Sukzession, innere Tätigkeit, deren Art und Richtung durchaus von dem Objekt und der Weise, in der man es betrachtet, bestimmt wird. Wie für den Sehenden, so bedeutet es auch für den Tastenden etwas anderes, und zwar unmittelbar, ohne Reflexion, ob er eine Linie von links nach rechts oder von rechts nach links verfolgt, ob er an einer geraden oder einer krummen Linie herzufahren hat usw. Auch haben wir gesehen, daß Helen Keller, wenigstens solange es sich um verhältnismäßig einfache Gebilde handelt, genau die gleichen Eindrücke empfängt wie der Vollsinnige. Wem wäre der Vergleich der geraden Linie mit einer pflichtmäßigen Handlung oder einem langweiligen Gedanken nicht ohne weiteres einleuchtend? Das ist nur möglich, weil der Anblick der geraden Linie im Sehenden die gleiche Stimmung hervorruft wie in Helen Keller das Betasten derselben. Wie dem Vollsinnigen erscheint ihr die isolierte gerade Linie seelisch arm; dagegen erscheinen ihr Kombinationen aus geraden und krummen Linien unendlich reich.

Wieweit die durch den Tastsinn vermittelte Einfühlung mit der durch das Auge vermittelten Schritt halten kann, wäre nur aus der Erfahrung heraus zu entscheiden. Daß bei Helen Keller die konkrete Einfühlung, d. h. das unmittelbare Erfassen des Innenlebens eines Menschen aus seinen Körperformen bis zu erstaunlicher Tiefe und Feinheit entwickelt ist, so daß sie derjenigen der Sehenden vielleicht nichts nachgibt, wissen wir bereits. Ob ihre allgemeine Einfühlung, d. h. das unmittelbare Erfassen des Spieles der mechanischen Kräfte

aus den räumlichen Formen ebenso ausgebildet ist, ob sie also auch die kompliziertesten Raum- und damit Kräftesysteme ästhetisch aufzunehmen vermag, läßt sich nach ihren bisher vorliegenden Äußerungen nicht sagen. Auch sind ja die Werke der Architektur, in welchen sich das Kräftespiel am verwickeltsten gestaltet, dem Tastsinn in ihrer natürlichen Größe nicht zugänglich. Wieweit sie in verkleinertem Maßstab unter besonders günstigen Umständen ästhetisch wirksam werden könnten, läßt sich, wie gesagt, vorläufig nicht bestimmen.

Das führt uns auf ein anderes Bedenken, das gegen den Tastsinn als Vermittler ästhetischer Eindrücke vorgebracht, aber von Helen Keller gleichfalls widerlegt wurde. Vischer führt neben dem uns schon bekannten Grund für die ästhetische Wertlosigkeit des Tastsinnes auch den an, daß es nicht möglich sei, mittels desselben ein Ganzes in einem Akt zu umspannen [1]). Das gleiche meint offenbar Cohn, wenn er die Tatsache, daß der Blinde »kaum je« ästhetische Freude an seinen Tastwahrnehmungen hat, zunächst so begründet:

»Denn die Auffassung der Gestalt bleibt eine mühsame, das Ding muß befühlt werden, es kann nicht in seiner ruhigen Selbständigkeit stehen bleiben und sich gleichsam von selbst erschließen.«

Dagegen erklärt nun Helen Keller ausdrücklich:

»Natürlich können meine Finger nicht den Eindruck eines großen Ganzen auf einmal gewinnen; aber ich fühle die Teile, und meine Überlegung fügt sie zusammen« [2]).

Da wir uns überzeugt haben, daß es für Helen Keller eine wirkliche ästhetische Einfühlung gibt, so werden wir nicht annehmen können, daß diese Überlegung außerästhetischer Natur sei, daß sie außerhalb der ästhetischen Betrachtung liege. Auch ist es nicht wahr, daß das gesehene Kunstwerk in *einem* Akt erfaßt werden müsse, falls unter einem Akt ein einziger Blick verstanden wird; ja, in den meisten Fällen wird ein einziger Blick nicht ausreichen. Geschieht dies doch einmal, steht man etwa von einem Gebäude so weit entfernt, daß man die ganze Fassade mit einem Blick erfassen kann, so wird der ästhetische Eindruck doch gesteigert, wenn man das Auge nach rechts und links, nach oben und unten gehen läßt, da bei jedem Blick nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Fassade in den Punkt des deutlichsten Sehens fällt. Das Wesentliche ist also nicht das »Aufeinmal«auffassen, sondern das »Zusammen«fassen zu einer Einheit, und so kann der Tastsinn dem Gesichtssinn in dieser Beziehung nicht prinzipiell, sondern nur graduell nachstehen, indem er weniger

[1]) Kritische Gänge, Heft 5, S. 58.
[2]) Dunkelheit, S. 23.

auf einmal erfaßt und den Übergang von einem Teil des Objekts zum anderen nicht so schnell vollziehen kann.

Auch andere Äußerungen Helen Kellers, welche den Verdacht erwecken könnten, daß ihrem künstlerischen Genuß außerästhetische, auf zufälligen Erfahrungsassoziationen beruhende Faktoren beigemischt seien, wird man jetzt richtig beurteilen, so namentlich die prachtvolle Schilderung des Eindrucks, den ein ihr wohl vertrauter Homerkopf auf sie ausübt, eine Schilderung, die nachzulesen man nicht versäumen sollte [1]. Ich will nur noch zwei solcher Äußerungen anführen, da sie mir von prinzipieller Wichtigkeit zu sein scheinen. Einmal heißt es:

»Wenn auch im Vergleich mit dem lebenswarmen, beweglichen Antlitz eines Freundes der Marmor kalt ist und keine Antwort gibt, und wenn auch kein Puls in ihm schlägt, so ist er doch schön für meine Hand. Seine fließenden Kurven und Wendungen sind ein wirklicher Genuß. Nur der Atem fehlt; aber unter dem Einfluß der Phantasie erbebt der Marmor von Leben und wird die göttliche Verwirklichung des Ideals [2].«

Der Ausdruck »unter dem Einfluß der Phantasie« könnte auf willkürliche Zutaten, also auf ein Überschreiten der ästhetischen Betrachtung hindeuten. Aber, wie um diesen Verdacht zu entkräften, heißt es weiter:

»Die Phantasie verbindet mit jeder Linie und Kurve ein Gefühl, und die Bildsäule, die ich berühre, ist in Wirklichkeit die Göttin selber, die atmet und sich bewegt und bezaubert.«

Die ganze Stelle beweist, was ja eigentlich auch ohne dies selbstverständlich ist, daß dasjenige, was Lipps als ästhetische Negation bezeichnet, nämlich die Tatsache, daß jede Gattung der konkret darstellenden Kunst nur gewisse Seiten des darzustellenden Objektes herausgreift und die übrigen nicht unmittelbar wiedergibt, von dem tastenden Betrachter genau in der gleichen Art überwunden wird wie von dem sehenden. Wie in der Marmorstatue für diesen, äußerlich gefaßt, die Lebensfarbe fehlt, so für jenen die Lebenswärme, und für beide fehlt die Bewegung. Aber in anderer Weise ist das alles doch auch wieder vorhanden; denn die Körperformen allein stellen vor die betrachtende Phantasie einen vollen Menschen, von dem es beispielsweise selbstverständlich ist, daß er atmen und sich bewegen kann.

Sodann spricht Helen Keller davon, daß ihr nicht alle Meisterwerke der Skulptur ohne weiteres gefallen. Als Beispiel führt sie den Torso einer geflügelten Viktoria an und sagt dabei unter anderem:

---

[1] *The Story of my life,* S. 127.

[2] Dunkelheit, S. 25.

»Die Gewänder der Viktoria stehen steif nach hinten hinaus und gleichen nicht den Gewändern, die ich selber im Winde fliegen, flattern, sich zusammenfalten und wieder ausbreiten fühlte. Aber die Phantasie füllt diese Unvollkommenheiten aus, und stracks wird die Viktoria eine von Kraft und Geist erfüllte Gestalt, deren Gewänder der Seewind bläht, von deren Schwingen Siegesglanz leuchtet [1].«

Schon Herder wollte das an den griechischen Statuen häufige Vorkommen der sogenannten »nassen«, d. h. eng am Körper anliegenden Gewänder darauf zurückführen, daß abstehende Gewänder dem Tastsinn einen unangenehmen Eindruck verursachen würden. Natürlich ist diese Erklärung falsch, da, wie wir gesehen haben, das plastische Kunstwerk fürs Auge berechnet ist. Aber auch auf den sehenden Betrachter können in Stein gehauene abstehende Gewänder sehr leicht unangenehm und störend wirken, indem sie ihm nämlich den Widerspruch zwischen der Schwere des Materials und der Leichtigkeit des dargestellten Objekts und eben damit das Material selbst zum Bewußtsein bringen, so daß er notwendig aus der ästhetischen Betrachtung hinaus- und in die Wirklichkeit hineingezwungen wird. Darum ist es ein Unding, Wolken in Stein darzustellen, und darum sind abstehende Gewänder im allgemeinen nur an Miniaturfiguren zulässig, weil sich hier infolge der Leichtigkeit des Materials der Widerspruch nicht geltend macht. An der geflügelten Viktoria nun kommt Helen Keller offenbar ein solches Mißverhältnis zwischen Material und dargestelltem Objekt zum Bewußtsein. Möglicherweise ist es in diesem Fall fürs Auge noch nicht vorhanden. Aber es ist sehr wahrscheinlich, daß es sich dem Tastsinn schon bei geringeren Graden bemerkbar macht. Daß Helen Keller einen solchen Widerspruch zu überwinden vermag, entspricht analogen Vorgängen beim Sehen. Wie oft wird beispielsweise ein Gemälde noch künstlerisch genossen, obgleich man sich nicht darüber täuscht, daß eine Figur darin verzeichnet ist! Wir sind eben imstande, wenn uns das Kunstwerk im großen ganzen in seinen Bann zu zwingen vermag, von einzelnen Unvollkommenheiten zu abstrahieren.

Fassen wir zum Schluß das Ergebnis unserer Betrachtungen zusammen, so können wir etwa folgendes sagen: Wenn auch, wie Vischer und Cohn mit Recht betonen, der Tastsinn bei der Ausbildung der Gesichtswahrnehmungen eine wichtige Rolle spielt, so kann er selbst doch dem Sehenden keine ästhetischen Eindrücke vermitteln; denn er bindet ihn an die Sinnlichkeit, an die Wirklichkeit des Leibes, läßt also keine ästhetische Betrachtung aufkommen, und zudem fehlt

[1] Ebenda, S. 26.

der Anlaß, die zum Verständnis plastischer Kunstwerke nötigen Tasterfahrungen zu sammeln. Genau so verhält es sich beim Blinden. Da er das Innenleben seiner Mitmenschen mittels des Gehöres erfaßt, werden auch ihm die betasteten Körperformen nicht zu Ausdrucksformen, und darum vermag auch er nicht von der sinnlichen Natur der Tastempfindungen zu abstrahieren. Ja, da ihm der Tastsinn Mittel zum Erkennen der körperlichen Wirklichkeit ist, wird er gerade für die Eigenschaften des betasteten Materials besonders empfindlich sein. Gerade umgekehrt wie Helen Keller wird der Blinde sofort bemerken, ob die ihm gereichte Hand trocken oder feucht ist, und im letzteren Falle wird er mit einem intensiven Unlustgefühl reagieren. So wird ihm die Kälte des Marmors vielleicht unangenehm, seine Glätte angenehm sein. Aber ein ästhetischer Genuß ist unter solchen Umständen ausgeschlossen. Nur wenn die Bedingungen so liegen, daß ein Mensch veranlaßt ist, das Innenleben seiner Mitmenschen aus dem Betasten ihrer Körperformen zu erschließen, wird es auch gelingen, von der sinnlichen Natur der Tastempfindungen zu abstrahieren und den Gehalt eines lebenden Menschen oder einer Statue, soweit er sich in den Körperformen ausspricht, künstlerisch zu genießen. Voraussetzung hierzu ist die Fähigkeit, die eigene innere Tätigkeit in das Objekt einzufühlen. Aber diese Voraussetzung trifft im Prinzip für den Tastsinn ebenso zu wie für den Gesichtssinn.

Und nun noch eine methodologische Bemerkung: Die auf den ersten Blick merkwürdige Tatsache, daß die taubblinde Helen Keller, was den Genuß der Plastik betrifft, dem Vollsinnigen näher steht als dem Blinden, ist geeignet, uns der psychologischen Massenbeobachtung gegenüber mißtrauisch zu machen. Eine Umfrage sowohl unter Sehenden als auch unter Blinden über den ästhetischen Wert des Tastsinnes würde voraussichtlich nur negative Resultate ergeben, während uns der einzige Fall Helen Kellers beweist, daß der Tastsinn auch wirklichen ästhetischen Wert besitzen kann. Hier liegen einfach die Bedingungen besonders günstig; denn es ergibt sich kein innerer Widerspruch zu dem Verhalten der Vollsinnigen und der Blinden, d. h. die uns bekannten psychologischen Gesetze lassen uns nirgends im Stich. Die Massenbeobachtung wird in der Regel nichts anderes lehren als die Selbstbeobachtung, da diese ja gewöhnlich mit der Beobachtung des Durchschnittsmenschen zusammenfällt. Das Heil der psychologischen Wissenschaften, also auch der Ästhetik, wird in erster Linie auf der Selbstbeobachtung und auf der Beobachtung anormaler Fälle beruhen, d. h. solcher Fälle, in welchen die im Durchschnitt gegebenen Bedingungen abgeändert sind.

XI.

Ästhetische Perspektive.

Betrachtungen über die Perspektive als ästhetischen Faktor im Flächenkunstwerk; als Beitrag zu einer künftigen allgemeinen Kunstgeschichte.

Von

Ernst Sauerbeck.

(Mit 6 Tafeln und 4 Figuren.)

Vorbemerkung.

Der Ausdruck »ästhetische Perspektive« soll der neue Name für eine neue Sache sein [1].

Daß der Name, wie es vom Titel zu wünschen wäre, dem Leser gleich einen Begriff von der Sache gebe, wage ich nicht zu hoffen; es wird der Name wohl erst verstanden werden, wenn die Sache verstanden ist. Er kann also höchstens dazu dienen, die Richtung anzudeuten, in der sich das Interesse der folgenden Betrachtungen bewegen wird.

Etwas deutlicher als der Titel weist vielleicht auf diese Richtung der Untertitel hin; mehr als einen Hinweis können aber ein paar Worte überhaupt nicht geben wollen, wird vermutlich auch ein einleitender »Überblick« nicht geben können [2].

So mag denn hier zum Geleite nur dieses noch gesagt sein, daß der Leser nicht etwa zu befürchten hat, nur in den Vorhöfen der Kunst, um mich eines Bildes von Goethe zu bedienen, verweilen zu dürfen; ohne einige — für manchen wohl etwas frostige — Berüh-

---

[1]) Neu freilich nur in einem gewissen eingeschränkten Sinne, über den im dritten Teil der Abhandlung das Nötige gesagt werden soll.

[2]) Einem Rat des Herausgebers folgend, setze ich versuchsweise einen solchen »Überblick«, d. h. einen kurzen Entwurf der Grundgedanken, aus besonderem Anlaß entstanden, als Einleitung der eigentlichen Abhandlung voran; er ist nicht ein bloßer Auszug, sondern sucht vielmehr, in der ersten Hälfte wenigstens, dem Gegenstand in etwas anderer Weise beizukommen, so wie ich selbst ihm tatsächlich beigekommen bin.

Wer die Meinung des Herausgebers, daß die kurzen, gewissermaßen genetisch-psychologischen Ausführungen rascher zum Verständnis führen, als die längeren, streng systematischen, nicht wird teilen können, dem mag der Prolog als Epilog die Dienste einer »Zusammenfassung«, eines rückschauenden Überblicks leisten.

rung mit Physiologie und Geometrie wird freilich auch diese »Perspektive« nicht zum Ziele kommen können; es darf aber versichert werden, daß das Ziel nicht in den wohl etwas öden, ja vielleicht beklemmenden Vorhöfen der Kunst, vielmehr durchaus in den erhebenden Räumen ihres eigentlichen Heiligtums gelegen ist.

Überblick.

Gewisse, darunter sehr berühmte Bilder können auf den Beschauer, ganz abgesehen von allem Inhaltlichen und allem Formalen im gewöhnlichen Sinne, einen ganz spezifischen Eindruck hervorrufen, so etwa Dürers »Hieronymus«, Burckmairs »Tod als Würger«, Pieter de Hooghs »Lesende Frau«, Kerstings fast ganzes Werk, Liebermanns »Gänserupferinnen« usw., um nur an der nordischen Kunst einiger Jahrhunderte zu exemplifizieren. Ich habe diese besondere Wirkung an mir und anderen, ganz unbeeinflußten Personen feststellen können. Sie besteht in einem Abgedrängtwerden aus der vertikalen Mittelebene des Bildes nach rechts oder links.

Teil I der Studie enthält die Untersuchung dieser inneren Erfahrung, und zwar:

1. die Feststellung der objektiven Eigentümlichkeit, der die geschilderte Wirkung solcher Bilder zuzuschreiben ist;
2. eine Deutung der subjektiven Wirkung selbst.

Diese zwei Gesichtspunkte geben aber nicht die Grundeinteilung ab; vielmehr tun dies die »Bildformen«, die man mit Rücksicht auf unsere Eigentümlichkeit als Grundformen der Flächenkunst (im Sinne von Raumkunst, d. h. transformatorischer Tiefenraumkunst) unterscheiden kann. Der besonderen Darstellung jeder dieser Grundformen schließt sich ein Deutungsversuch direkt an, d. h. ein Versuch, die ästhetische Wirkung herauszustellen.

Die »Grundformen« des Bildes werden hier abgeleitet aus dem Prinzip der Rahmung (des »Ausschnittes«), das neben oder doch nach der »Verflachung« des dreidimensionalen Raumes, d. h. der Bannung in das zweidimensionale Gebilde der Fläche, das Hauptprinzip der Flächenkunst ist.

Im Hinblick auf die Rahmung stelle ich zunächst als Begriff der Hauptgrundform den Begriff des Normalbildes auf als des zentrischen Bildes, das sich vom Fußpunkt der Bildachse, wenn nicht nach allen Seiten, so doch »paarweis« nach oben-unten, rechts-links gleich weit erstreckt, einer Bildform, wie wir sie in unserem natürlichen Gesichtsfeld unmittelbar erleben und in jedem typischen photographischen Bilde (aufgenommen bei zentrischem Lichteinfall!) vor uns haben.

Diesem *Normalbild* als erster wird als zweite Grundform das vertikal exzentrische Bild gegenübergestellt: bei ihm erstreckt sich die Bildfläche nach oben hin weiter als nach unten (oder umgekehrt); es wird dies, zum Teil wenigstens, aus Eigentümlichkeiten unserer objektiven, künstlerisch interessanten Welt erklärt.

Als dritte Grundform wird endlich das in Frage stehende horizontal exzentrische Bild eingeführt; es ist objektiv (rein methodisch-perspektivisch), der anderen zweiten Form völlig analog, subjektiv aber von ganz anderer Bedeutung. Auch in diesem dritten Falle liegt eine einseitige Verbreiterung des Bildraumes (beziehungsweise eine entgegengesetzte Verschiebung der optischen Bildachse zum Rahmen) vor; sie läßt sich aber nicht darauf zurückführen, daß eine anders nicht ins Bild zu zwingende Wirklichkeit, wie beim vertikal exzentrischen Bilde, etwa eine hohe enge Gasse, bewältigt werden soll; man muß hier vielmehr ganz ins Subjektive gehen: die Vorliebe für Frontalität, für die Reliefbühne im Bilde, zusammen mit dem Bedürfnis, fliehende Flächen durch die Verkürzung nicht zu sehr zu schädigen, sind hier das treibende Moment. Es liegt also eine Art künstlerisch-kategorialer Vergewaltigung der schlechthin gegebenen Wirklichkeit vor, eine gewisse strenge Pose, wenn man will, aber Pose im guten Sinn, Pose, wie sie vorzugsweise in der klassischen italienischen Kunst auch im Figürlichen so stark zur Geltung kommt.

Teil II: Die oben skizzierte Deutung zu rechtfertigen ist Aufgabe des II. Teils. Sein Grundgedanke, sein Leitmotiv ist folgende Überlegung: Soll unsere Deutung richtig sein, so muß sich ein Zusammenfallen der horizontalen Exzentrizität und gewisser psychischer Eigentümlichkeiten — Grundstimmungen — in der Geschichte der Malerei nachweisen lassen. Ergebnis: dies ist tatsächlich möglich. Zeiten von einer gewissen Gebundenheit oder Gehaltenheit des Formgefühls (Frührenaissance, Hochrenaissance) lieben die Exzentrizität, die irrationale Epoche des Barock drängt sie stark zurück oder vermeidet sie, die antirationale des modernen Naturalismus setzt an ihre Stelle das Gegenstück: die Schrägansicht.

Teil III: Er verteidigt meine Deutung — in Ergänzung der positiven Verteidigung des II. Teils — negativ, indem er zeigt, daß mit der einzigen anderen Deutung, die vorliegt (Schreiber, Hermann [Mitte des vorigen Jahrhunderts!]), die geschichtlichen Tatsachen nicht zu vereinigen sind; es ist die Theorie, die die horizontale Exzentrizität mit der Entwicklung der theoretischen Perspektive in Zusammenhang bringt, in dem Sinne, daß die Schrägansicht — das Gegenstück zur Exzentrizität! — als besonders schwieriges Problem eben erst sehr spät bewältigt worden sei.

Erster Hauptteil.

Die „ästhetische Perspektive“ nach Wesen, Bedeutung und Entstehung dargestellt.

Zur Einführung: Vom Wesen der Flächenkunst.

a) Raumkunst im allgemeinen.

So viel hat schon der Titel verraten, daß hier von Eigentümlichkeiten der Flächenkunst die Rede sein soll.

Die Flächenkunst ist der merkwürdigere Teil der Raumkunst, merkwürdig durch den transformatorischen Charakter der Darstellungsmittel und den illusionistischen Charakter der Wirkung.

Es kann hier nicht meine Absicht sein, unsere Betrachtungen zu einer allgemeinen Lehre von der Raumkunst abzurunden (womit ich freilich keineswegs gesagt haben möchte, daß mir eine solche Raumkunstlehre nicht als ein Gegenstand erschiene, der einer tieferdringenden Bearbeitung würdig, ja bedürftig wäre); von einigen allgemeinsten Dingen aber muß zugunsten voller Verständlichkeit alles Kommenden unbedingt kurz gesprochen werden.

Man kann sagen, daß der Teil der Raumkunst, der der Flächenkunst gegenübersteht (und Architektur und Plastik umfaßt), von der transformatorischen und illusionistischen Flächenkunst sich — in einem gewissen, allgemeinsten Sinne — als imitatorischer und realistischer am schärfsten und treffendsten unterscheiden lasse: er ahmt den wirklichen Raum nach, und seine Gebilde wirken daher als »wirklicher« Raum, sei es als umschließender Raum (Hohlraum, Innenraum), wie er ausschließlich von der Architektur gebildet wird, sei es als umschlossener Raum (Körper), wie er der Architektur und Plastik gemeinsam ist (der ersteren als Außenarchitektur).

Faßt man, wie es heute wohl allgemein geschieht, den Raum, den wir eben den wirklichen nannten, d. h. den dreidimensionalen Raum unserer vermutlich ursprünglichsten Sinne (des Gelenk-, Sehnen-, Muskelsinnes und des Hauttastsinnes, sowie vor allem des statischen Sinnes der Bogengänge im inneren Ohr) als den ursprünglichen Raum, so mag die imitatorisch-realistische dreidimensionale Raumkunst leicht als die ursprüngliche, als die »natürliche« erscheinen. Mir scheint freilich wichtiger als die sinnliche Ursprünglichkeit des dreidimensionalen Raumes — im Sinne einer zeitlichen Priorität! — die Rolle, die er im Verstande, in unserem Wissen spielt: die »wirk-

liche« Welt, die der Verstand aus dem Chaos der »reinen« Sinnlichkeit — und zum Teil diesem Chaos zum Trotz — sich erbaut, ist die dreidimensionale Welt. Eine zeitliche Priorität der dreidimensionalen Sinnlichkeit mag — für Ontogenie wie Phylogenie — unbestritten sein; sie kann aber bei der Schöpfung der Kunst eine Rolle nicht gespielt haben, da die Kunst zu einer Zeit — in einem Alter des Stammes wie des Einzelwesens — sich entwickelt hat und immer wieder entwickelt, wo die Sinne nebeneinander in voller Leistungsfähigkeit bestehen und eine Erinnerung an Ursprünglichkeit und frühere Abhängigkeit ausgeschlossen ist. Wohl aber muß die andere Priorität dieser dreidimensionalen Sinnlichkeit, diejenige nämlich, die die Bundesgenossenschaft des Verstandes ihr verleiht, sich, wie überall, so auch in der Kunst zur Geltung bringen. So lehrt es auch die Geschichte. Die dreidimensionale Kunst bewältigte ihre Aufgabe überall früher als die Flächenkunst. Das schlösse ein Hereinspielen der zeitlichen Rangordnung nicht aus. Wer aber die Entwicklung der Flächenkunst, sei es bei den Völkern, sei es beim Einzelnen, verfolgt, wird keinen Grund finden, die langsame Entwicklung einer Unreife der optischen Sinnlichkeit zuzuschreiben; er wird vielmehr zugeben müssen — alles drängt auf diese Deutung hin —, daß es das »Wissen« ist, das sich immer wieder störend einmengt; sei es nun, daß es den Darsteller in der handgreiflichsten Weise sich vertun läßt (wie wir es — ontogenetisch — beim Kinde sehen, wenn es den Profilkopf mit zwei Augen versieht, oder — phylogenetisch — bei den alten Ägyptern, wenn sie eben diesen Profilkopf nicht zwar mit zwei Augen, wohl aber mit einem Auge in Frontansicht wiedergeben); sei es, daß es ihn erst vor komplizierteren Aufgaben zu Falle bringt (wie etwa bei der Wiedergabe des Verhältnisses einer Figur zum Boden, zu anderen Figuren usf.), wie es noch in den Anfängen der modernen europäischen Kunst so oft geschieht.

Wir nannten die Flächenkunst eine transformatorische und durften dies wohl im Einverständnis mit der allgemeinen Meinung tun.

Es ist klar, daß diese Bezeichnung nur einen Sinn hat, solange man die zweidimensionale Darstellung auf die dreidimensionale Wirklichkeit bezieht. Und geradeso lange wie die Bezeichnung hat auch die Bewunderung einen Sinn, die man dieser Kunst eben um der Transformation willen als einer »Kunst« im Sinne des schwierigen, seltenen, ja rätselhaften, »göttlichen« Könnens entgegenbrachte und entgegenbringt (man vergleiche die Literatur der Renaissancekünstler, in denen die Erinnerung an die ursprüngliche Ohnmacht noch lebendig war!).

Nun ist es aber unschwer einzusehen, daß im letzten Grunde die Flächenkunst nicht in geringerem Maße imitatorisch als die drei-

dimensionale Raumkunst ist. Was tut sie anders, als das Bild nachzeichnen, das uns unser »Gesichtsfeld« aufs unmittelbarste zeigt; das rein sinnliche Sehen ist zweidimensional (wir glauben hieran gewissen abweichenden Meinungen gegenüber festhalten zu dürfen), wenigstens das Sehen mit einem Auge, das wir bei Fragen der Darstellung auf der Fläche an Stelle des zweiäugigen Sehens setzen müssen. Hätte der Mensch sich nur auf den Gesichtssinn verlassen wollen, er hätte niemals perspektivische Fehler machen können; denn perspektivisches Sehen ist nichts anderes als Sehen überhaupt; er hat aber immer — und er tut es noch — das Sehen nur als Hilfe seiner dreidimensionalen Raumerfassung gebraucht, das Auge als Tastorgan für die Ferne verwendet, seine flächigen Eindrücke als Anweisungen auf Körperliches hingenommen, gleichwie Zeichen einer Schrift für die Dinge hingenommen werden; er hat, mit anderen Worten, vom Sehen nur einen wissenschaftlichen Gebrauch gemacht; denn in der Plastik und Architektur wurde das Gesehene nicht als solches genossen, sondern nach seiner Übersetzung ins Räumliche, Dreidimensionale; auch hier also war das Auge nur der Interpret (von gewissen Konzessionen an das Sehen als solches wird hier der Kürze halber abgesehen) [1]).

So war denn die berühmte Entdeckung der frühen Renaissance, die Entdeckung der perspektivischen Gesetze, nichts als die Entdeckung einer **Wirklichkeit,** des wirklichen, rein **sinnlichen** Sehens; die scheinbar rätselvolle »Projektion des Raumes auf die Fläche« ist nichts als das Ablesen des schon ohne unser Zutun projizierten Raumes von der Fläche, nämlich des Gesichtsfeldes; es war nur scheinbar ein Triumph des Verstandes, nur scheinbar ein Sieg der Wissenschaft in der Kunst, als welcher die »Entdeckung« damals gefeiert wurde; in Wirklichkeit hat in der Lehre von der Perspektive das Sehen über das Wissen gesiegt, die Sinnlichkeit über den Verstand!

Diesen Gegensatz von Sinnlichkeit und Verstand bitte ich im Auge zu behalten; er wird für uns wichtig sein.

b) Die Flächenkunst im besonderen.

1. Die Flächigkeit.

Das Wesentlichste an der Flächenkunst ist zweifelsohne, was ihr den Namen gibt: die Flächigkeit ihrer Werke, tiefer gesehen: die »Bannung des dreidimensionalen Raumes auf die Fläche«; in ihr müssen

[1]) Das Problem der »natürlichen Projektionsfläche« kann hier nicht erörtert werden; ebenso blieben Kuppelbilder und Panoramen außer Betracht.



wir das Wesentlichste sehen unbeschadet unserer Erkenntnis, daß diese »Verflachung« des körperlichen Raumes in unserem »Gesichtsfeld« (dem projizierten Netzhautbild) schon vollzogen und von uns gewissermaßen nur nachzuzeichnen ist. Daß das Gesichtsfeldbild für uns, für unsere zeichnende Hand, nicht »greifbar« ist, macht die Schwierigkeit dieses »Nachzeichnens« aus. Wir bedürfen, als Anfänger, einer künstlichen Hilfe. Diese hat das Zeitalter, das sich der Entdeckung der »Gesetze« der Perspektive rühmen darf, bekanntlich in durchsichtigen »Schirmen« (aus geöltem Papier, Glas usw.) gefunden, die zwischen Auge und Gegenstand in Greifweite aufgestellt wurden; bald lernte man auch auf einen bloß vorgestellten Schirm zu projizieren, d. h. freihändig zeichnen auf beliebige, d. h. hier, beliebig gelegene Flächen (Papier auf dem Tisch, Tafel auf der Staffelei, Fläche an der Wand oder Decke usw.).

Wir kommen auf gewisse Eigentümlichkeiten der Projektion zurück.

Machen wir uns zunächst noch mit dem zweiten Grundprinzip der Flächenkunst vertraut, das für uns von größerer Wichtigkeit ist, dem Prinzip der Rahmung.

2. Die Rahmung.

Es gibt Darstellungen auf der Fläche ohne Rahmung; so die primitivsten Äußerungen unserer Kunst einerseits, die vorbereitenden Zeichnungen und Studien aller Art, auch der reifsten Künstler, anderseits.

Es wird aber niemand bestreiten, daß wir als eigentliches Kunstwerk nur das gerahmte anerkennen, wobei als Rahmung freilich die Einfassung nicht nur mit dem Rahmen im gewöhnlichen engeren Sinne, sondern jede scharfe Abgrenzung gegen die Umgebung, auch — bei Fresken — die architektonische, verstanden werden muß.

Diese Rahmung ist in viel strengerem Sinne, als es die Verflachung ist, eine freie, ideelle Tat, ein Hinausgehen über alle Wirklichkeit; ein flaches Raumbild können wir sehen, ja sehen wir immer, wenn wir unbefangen sind; den Rahmen sehen wir nicht.

Bis zu einem gewissen Grade läßt sich ein Rahmen freilich auch in der Wirklichkeit des Sehreiches behaupten: unser Gesichtsfeld, d. h. das Stück Welt, was wir mit einem Blick erfassen, umspannen können, ist nicht unendlich, wie der gedachte Raum; wir sehen nur nach einer Seite; aber auch hier wird uns nicht die ganze »Halbkugel« des Raumes sichtbar, sondern nur ein Ausschnitt von ihr. Dieser Ausschnitt ist bekanntlich — was sich zum Teil aus unbewußten praktischen Bedürfnissen des Organismus ableiten läßt — von recht unregelmäßiger Gestalt (ein Bild von ihm — doch nur der einen Hälfte, nach der das Ganze zu ergänzen ist — gibt Mach in seiner

Analyse der Empfindungen, S. 27), abgerundet wäre er ein Queroval; dieser natürliche Ausschnitt wird aber von der Kunst keineswegs, wie so oft der Inhalt, einfach, ohne weiteres, nachgezeichnet.

Die künstlerische Rahmung engt vielmehr zunächst das natürliche Gesichtsfeld ganz erheblich (im allgemeinen horizontal auf etwa ein Viertel, vertikal auf etwa ein Drittel) ein (sie verwertet nur den Bereich des deutlicheren Sehens); sie gestaltet es aber ferner auch um: an Stelle des Querovals tritt, fast ausnahmslos, das Rechteck, selten das quadratische, meist das längliche, dieses wiederum seltener hoch, meistens quer gestellt. Hier, in der Schöpfung des »Formates«, hat sich die Rahmung ganz von dem Gängelband der Wirklichkeit befreit und auf den Boden der ästhetischen Wahl gestellt; nicht mehr die »Wahrheit« (die optische natürlich!), sondern die »Schönheit« spricht ihr Gebot (womit nicht gesagt sein soll, daß die Inhalte der räumlichen Wirklichkeit hier nicht eine erhebliche Rolle spielen [vgl. unten]).

Dies das Nötige vom Allgemeinsten; wir kehren noch einmal zum ersten Prinzip der Flächenkunst, dem der Verflachung, zurück, um uns unserem Gegenstand zu nähern.

Der eigentliche Gegenstand: Die ästhetische Perspektive.

Vorbereitende Betrachtung: Perspektive als außerästhetische Bedingung (Vorbedingung) der künstlerischen Gestaltung in der Flächenkunst.

Hier handelt es sich um das, was man gewohnt ist, schlechthin »Perspektive« zu nennen [1]); es ist eigentlich eine rein mathematische Wissenschaft, auch von Mathematikern ohne jede Rücksicht auf die Kunst hin und wieder dargestellt; soweit sie für die Kunst in Betracht kommt, muß sie als bekannt vorausgesetzt werden; diese außerästhetische Künstlerperspektive ist eine wenig weitläufige Wissenschaft, wenn der Begriff ganz streng gefaßt wird. Was die Lehrbücher über Künstlerperspektive bieten, geht über das außerästhetische Gebiet mehr oder weniger weit hinaus, greift ins ästhetische hinüber.

[1]) Wir sind hier durch den Sprachgebrauch in die unerfreuliche, leider aber nicht eben seltene Lage gebracht, einen Ausdruck (Perspektive) in zwei Bedeutungen zu gebrauchen: erstens in der Bedeutung von perspektivischem Sehen beziehungsweise perspektivischer Ansicht oder Wiedergabe, zweitens in der Bedeutung von Perspektive als Lehre vom perspektivischen Sehen beziehungsweise perspektivischer Darstellung. Ich hoffe aber, daß aus dem doppelten Gebrauch Mißverständnisse nicht entspringen werden.



Denn wenn in diesen Schriften nur diejenige Projektionsfläche berücksichtigt wird, die senkrecht zur Blickrichtung (»Visierlinie«), außerdem aber — und vor allem! — senkrecht »in der Wirklichkeit« steht, so liegt hier nicht bloß eine willkürliche Einschränkung des mathematischen Stoffkreises vor, oder eine Einschränkung, die sich praktisch empfähle, etwa um der verwirrenden Menge der mathematisch-theoretischen Möglichkeiten nur irgendwie zu entgehen; die Auswahl ist vielmehr schon von ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt — ästhetisch freilich im weitesten Sinne verstanden: im Sinne **gefühlsmäßig** betonter Sinnlichkeit.

Ich würde aber nicht nur gegen den Sprachgebrauch verstoßen, sondern auch des Vorteils mich begeben, das, was ich unter dem Titel »ästhetische Perspektive« als einen neuen Zweig der Kunstwissenschaft einführen möchte, vom Bekannten reinlich zu trennen, wenn ich diese eben genannten »ästhetischen« Gesichtspunkte mit den später geltend zu machenden auf eine Stufe stellen wollte.

Wir rechnen also die genannten Selbstbeschränkungen der künstlerischen Perspektive besser zu den außer- oder vorästhetischen Voraussetzungen der künstlerischen Gestaltung. Das ändert nichts an der Tatsache ihrer Bedeutung als Grundlage der »ästhetischen Perspektive«. Wir müssen ihnen somit einige Worte widmen, sie in ihrem Wesen zu würdigen suchen.

Wir haben sie ästhetisch im Sinne einer gefühlsmäßig, d. h. gemütlich betonten Sinnlichkeit genannt. In der Tat gehen sie alle, zum guten Teil mindestens, auf die gefühlte Herrschaft — in unserem Körper — von einem der lange verkannten »sechsten« Sinne, dem Gleichgewichts- besser Schwerkraftssinne zurück; daneben auf unsere fühl- und sichtbare bilaterale Organisation, sowie — und nicht zuletzt! — auf die sichtbare Herrschaft der Schwerkraft auch in der Außenwelt.

Alle diese Momente wirken in demselben Sinne einer »Auswertung« der unendlich mannigfaltigen Richtungen im Raum des Denkens; der Raum verliert durch sie den homogenen Charakter, den er für den Mathematiker hat; ein Oben und Unten, Vorn und Hinten, Rechts und Links wird in ihm unterschieden; vor allem aber Vertikal und Horizontal, die als (relativ) »objektive« Richtungen den erstgenannten »subjektiven« gegenübergestellt werden können.

Dieser ausgewertete Raum ist der Raum der Kunst.

Dieser ausgewertete Raum ist auch der Raum, dem gegenüber erst das zweite Grundprinzip der Flächenkunst, die Rahmung, zur Anwendung kommt, ja dessen Wertungen sich die Rahmung unterordnet: die Seiten des Normalrahmens (des rechtwinkligen) sind paarweise vertikal und horizontal.

Mit dieser Erkenntnis können wir zum Hauptgegenstand unserer Untersuchung übergehen: zur

Hauptbetrachtung: Die Perspektive als ästhetische Bedingung der künstlerischen Gestaltung in der Flächenkunst.

Begriff der ästhetischen Perspektive: Lösung des Rahmungsproblems.

Wir haben uns bisher darauf besonnen, daß vom Flächenkunstwerk folgende Bestimmungen gelten: Es stellt Wirklichkeit dar, auf eine Ebene projiziert, die senkrecht zur Blickrichtung und senkrecht in der Wirklichkeit steht; d. h. horizontal geschaut ist; es stellt von dieser Wirklichkeit nur einen Ausschnitt dar, der einem Sehwinkel (beziehungsweise -kegel) von meist ungefähr 40 Grad entspricht und durch ein vertikal-horizontal orientiertes Rechteck umgrenzt wird.

Diese Bestimmungen sind unvollständig; es fehlt ein Wichtiges: die Bestimmung des Verhältnisses, d. h. der Lage der Umgrenzung, des Rahmens, zur Achse des Bildes [1]). Dieses Verhältnis des Rahmens zur Sehachse, beziehungsweise zu ihrem Fußpunkt, dem Augpunkt, ist der Gegenstand unserer ästhetischen Perspektive.

Als das Natürliche wird es nun erscheinen, daß der Rahmen symmetrisch zum Augpunkt, oder, wie wir uns auch ausdrücken können, daß der Augpunkt zentral im Rahmen sitzt. Unter dieser Voraussetzung allein ist das Bild dem »natürlichen« Bilde, das uns in unserem Gesichtsfeld gegeben ist, wesensgleich; es unterscheidet sich von ihm einzig und allein durch Ausdehnung und Form der Umgrenzung (sowie durch die absolute Größe der Inhalte, was hier ohne Bedeutung ist). Es ist dies die Bildart, die nicht nur das »natürliche«, sondern auch das »künstliche Auge«, der photographische Apparat (in seiner typischen Bildung der gewöhnlichen »Kamera« mit zentralem Lichteinfall) uns liefert.

Ich nenne diesen ersten Grundbegriff der ästhetischen Perspektive das Normalbild.

---

[1]) Achse des Bildes, Sehachse, heißt bekanntlich die Richtungslinie des Blickes eine horizontale Linie, die die Bildfläche senkrecht in einem Punkt trifft, den man konventionell den Augpunkt nennt, so daß man, nötigenfalls, den Punkt, wo »das Auge« sich befindet, als Blick- oder Sehpunkt« bezeichnen muß. Es ist die Sehachse somit die Zentrale des ganzen »Sehkegels«. Zu ihr senkrecht steht die Bildebene; durch sie, die Sehachse, hindurch geht jene Ebene (und durch ihren Fußpunkt im Bild, den Augpunkt, jene Linie), die man Horizont heißt.



Formen des Verhältnisses des Bildrahmens zur Bildachse:

1. Das Normalbild.

Wir können das Normalbild nach den obigen Bestimmungen definieren als das zentrische Bild, ein Bild also, das über und unter dem Horizont, wie rechts und links vom Hauptlot (der Vertikalen durch den Augpunkt!) gleich weit ausgreift (wobei das horizontale Ausgreifen dem vertikalen gleich, oder aber größer oder kleiner als das vertikale sein kann, je nachdem das Bild quadratisch, hoch- oder queroblong sein soll). Alle diese Formen bilden also von der Wirklichkeit ein gleich großes Stück über und unter dem Horizont, links und rechts vom Beschauer ab.

Neben der Frage nach dem Wesen dieser Bildform die nach ihrer Bedeutung und Entstehung aufzuwerfen, liegt kein Anlaß vor, da sie uns durchaus als die natürliche erscheint: gibt sie doch schlechtweg den Inhalt des Gesichtsfeldes wieder, nur etwas eingeengt und bestimmt umgrenzt.

Mit dieser Bildform, beziehungsweise diesen Bildformen ist nun aber der Reichtum der künstlerischen Bilderwelt durchaus nicht erschöpft; es gibt zwei andere Grundformen: das vertikal exzentrische Bild und das horizontal exzentrische Bild. Ihre Betrachtung steht im Mittelpunkt unseres Interesses.

Ihre bildlichen Schemata, die aber wohl erst nach Durchsicht auch der folgenden Teile dieses ersten Hauptteils unserer Studie verstanden werden können, gibt Gruppe 2 beziehungsweise 3 der Figurenreihe I, während Gruppe 1 Formen des Normalbildes wiedergibt. Die Verschiebungen des Bildzentrums, die hier veranschaulicht werden, sind, für beide Arten der Exzentrizität, in drei Klassen geteilt und als intratabulär, marginal und extratabulär bezeichnet, je nachdem das Zentrum trotz der Verschiebung sich innerhalb der Bildfläche hält oder aber bis zum Rande oder gar über diesen hinaus rückt.

Wir besprechen zunächst die erste dieser exzentrischen Grundformen.

2. Das vertikal exzentrische Bild.

So nenne ich ein Bild, bei dem das Verhältnis des Horizonts zum Rahmen, beziehungsweise des Rahmens zum Horizont in der Weise verschoben ist, daß der Horizont entweder über oder aber unter der Mitte des Bildes liegt; das übrige ist unverändert.

Hier wird mit Recht die Frage nach Bedeutung und Entstehung laut; denn es handelt sich um eine Abweichung von dem, was selbstverständlich ist. Wir fragen hier mit gutem Grunde:

Wie kommt der Künstler zu dieser Verschiebung? Was bezweckt er mit ihr?

I,a I,b I,c

II,1,a II,1,b II,1,c

II,2,a II,2,b II,2,c

II,3,a II,3,b II,3,c

III,1,a III,1,b III,1,c

III,2,a III,2,b III,2,c

III,3,a III,3,b III,3,c

IV,1 IV,2

Um möglichst rasch eine klare Einsicht zu erzielen, bitte ich, mich erstens an konkrete Fälle halten, zweitens mich der Erfahrungen des Photographen als des zweifelsohne objektivsten Künstlers bedienen zu dürfen (letzteres, die Bezeichnung des Photographen als des objektivsten Künstlers, soll folgendes heißen: ich setze voraus — der Beweis tut nichts zur Sache —, daß ein künstlerisches Bild nicht nur durch freie Schöpfung der Phantasie [d. h. durch »Komposition«, von Erinnerungsfragmenten nämlich], sondern auch durch »Abbildung« einer »schönen« [ästhetisch wertvollen] Wirklichkeit zustande kommen könne; mit dieser »Abbildung« betrauen wir hier den photographischen Apparat, eben wegen seiner perspektivischen Zuverlässigkeit).

Mit dem photographischen Apparat (von der typischen Art mit zentrischem Lichteinfall) können alle drei Formen des Normalbildes ohne weiteres hergestellt werden, je nachdem wir die Form der Platte wählen.

Kommen wir nun mit einem solchen Apparat nicht in allen Lagen aus? Gibt es künstlerische Wirklichkeiten, die sich mit diesem unserem Apparat nicht fassen lassen?

Es gibt wohl solche; eine soll statt vieler als Beispiel dienen!

Der Gegenstand, der mich künstlerisch reizt, sei eine enge hohe gotische Gasse mit dem Fassadenturm eines gotischen Doms in der Tiefe. Mein Standpunkt sei auf der Straße, nicht sehr weit vom Dom entfernt. Die Spitze des Turms liege 40 Grad über dem Horizont.

Mache ich diese Wirklichkeit zum Gegenstande eines Normalbildes, so bekomme ich einen Bildwinkel von 80 Grad, mehr als dem Doppelten von dem, was üblich, und erheblich mehr, als allgemein als Maximum zugestanden wird. Einen solchen Winkel würde der Apparat gar nicht fassen können. Der Laie würde in solchem Falle nicht verlegen sein; er würde den Apparat, der 50 Grad umspannen möge, nach oben richten und Gasse und Turm auf die Platte zwingen. Wer nicht Laie ist, kennt das Resultat: Der Turm ist zwar mit der Gasse eingefangen; aber das Bild zeigt eine merkwürdige »Fälschung«, »Verzerrung«, der »Wirklichkeit«; so nennt der Laie die Tatsache, daß alle Vertikalen im Bilde nach oben konvergieren, was den Eindruck erweckt, als stürzten Häuser und Turm gegen die Mitte des (hinteren, unsichtbaren) Bildraumes zu. Der Apparat aber fälscht nicht und verzerrt nicht; er gab in diesem Fall so treu wie sonst die Wirklichkeit; sein Herr hat nur vergessen, daß nicht jede Wirklichkeit eine künstlerische, ja nur »natürliche« Wirklichkeit ist; er hat die Bedingungen außer acht gelassen, die wir als außerästhetische Bedingungen der künstlerischen Darstellung im vorigen Abschnitt uns bewußt gemacht haben: die Respektierung der Grundrichtungen des

Raumes, des Systems der Vertikalen und Horizontalen; er hat »nach oben photographiert«, d. h. auf eine schräggestellte Fläche projiziert, sich also gegen das erste Gebot verfehlt; der schräge (konvergierende) Verlauf der Vertikalen ist die selbstverständliche Folge; denn nur Parallelen zur Bildfläche erscheinen auf der Bildfläche parallel.

Wer sich auskennt, hilft sich in der angedeuteten Lage anders: er verschiebt die Platte gegen das Objektiv (beziehungsweise das Objektiv gegen die Platte) unter Wahrung der vertikalen Stellung, bis Gasse und Turm in ganzer Ausdehnung auf ihr erschienen sind; er bekommt ein brauchbares Bild mit vertikalen (parallelen) Vertikalen; aber was herauskommt, ist keine von den Bildformen, die wir kennen; es ist ein vertikal exzentrisches Bild mit hochgeschobenem Rahmen, oder, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, tiefgelegtem Horizont; es liegt der Horizont am unteren Bildrand, statt durch die Mitte des Bildes zu gehen.

Diesem Typus der neuen Bildform entspricht als entgegengesetzter das vertikal exzentrische Bild mit tiefgerücktem Rahmen, hochgelegtem Horizont.

Man nennt die Art der Perspektive, die diesen beiden Typen zugrunde liegt, auch Frosch- beziehungsweise Vogelperspektive; diese Bezeichnungen sind nicht gut; sie geben von der Eigentümlichkeit der vorliegenden »Unten-« beziehungsweise »Aufsicht« — wie man sich auch wohl ausdrückt — keine Andeutung; das »verzerrte« Laienbild, das wir eben beim Photographieren aufwärts zustande kommen sahen, ist auch ein Bild aus der »Froschperspektive«, und umgekehrt sind die absonderlichen Aufnahmen, die gerne von Luftschiffen aus gemacht werden, auch Bilder aus der »Vogelperspektive«; beide sind künstlerisch unbrauchbar, weil sie sich um Vertikal und Horizontal nicht kümmern, weil sie auf eine geneigte — einmal aufwärts, das andremal abwärts geneigte — Bildfläche projiziert sind.

Gewiß, wir richten im Leben oft genug unser Auge aufwärts oder abwärts — das Auge ist ja in fast unaufhörlicher und uneingeschränkter Bewegung, solange wir wachen! Wir »sehen« also unendlich oft die Vertikalen konvergieren — nach oben wie nach unten (in gewöhnlicher Frosch- und Vogelperspektive); es kommt uns aber nicht zum Bewußtsein; warum? Nun, weil, wie wir oben uns klar gemacht haben, das Auge gewöhnlich nur als Hilfskraft unseres dreidimensionalen Raumsinns dient, die sich dieser übergeordneten Macht durchaus angepaßt hat; dieser dreidimensionale Raumsinn hat uns gelehrt: alle Vertikalen sind parallel; das glaubt unser Auge, wenn es auch hundertmal die Vertikalen von ihrem Parallelismus abweichen sieht. Wie in früheren Zeiten sogar die Künstler nicht »sahen«, daß die Gegen-

stände mit der Entfernung »kleiner« werden, weil sie es dank dem übergeordneten allgemeinen Raumsinn besser »wußten«, so »sehen« heute noch zum mindesten die meisten Laien nicht die Änderung, die im Vertikalsystem eintritt bei jeder Hebung oder Senkung des Blicks. Es mag sein, daß die Verstocktheit gerade dieser perspektivischen Verschiebung gegenüber physiologisch besonders nützlich ist, da die Vertikalen in unserer »Wirklichkeit« die stärkste Herrschaft üben: der Boden, auf dem die Dinge stehen, kann sich im Hügelland und Gebirge heben und senken, die Richtung, in der die Dinge stehen (Pflanzen, vor allem Bäume, und Tiere) — so wie wir selbst — und unsere Werke (Bauten vor allem!), wankt nicht (dieselbe Stabilität für unser Empfinden hat die wahre Horizontale, d. h. die Breitenerstreckung, da, wo sie, wie wir wissen, unbedingt unter der Herrschaft der Schwerkraft steht: als Gesamthorizont [Oberfläche der Erde] und als Wasserspiegel, ebenso als Horizontale unserer Architektur: ihre Schrägstellung wird ganz ebenso als unmöglich empfunden wie die von Vertikalen)[1].

Noch eine Überlegung ist an unser konkretes Beispiel anzuknüpfen. Man möchte auf den Gedanken kommen: sollte sich denn von unserem Turm (samt Gasse) nicht auch ein zentrisches Bild gewinnen lassen, indem wir unsern Standpunkt höher, vor die Mitte des Turms verlegen; dann haben wir über wie unter dem Horizont nur 20 Grad; das läßt sich zentrisch sehr wohl fassen. Gewiß, dies ist möglich. Freilich, es mag in dieser oder jener Wirklichkeit, die unserem Beispiel entspräche, unmöglich sein, uns mit dem Apparat in die erforderliche Höhe zu begeben, wenn nicht etwa gerade hinter uns ein Haus die Gasse schließt oder die eine Häuserreihe einer querverlaufenden Straße

[1]) Es ist mir natürlich durchaus bewußt, daß, streng genommen, für das Auge »wirkliche« Parallelen niemals parallel sind. Parallelsehen heißt ja eigentlich: unter unveränderlichem Gesichtswinkel sehen. Habe ich nun ein paar Vertikalen in gerader (normaler) Ansicht vor mir, so bilden — bei, wie angenommen, ruhig stehendem so gut wie bei frei beweglichem Auge — die Verbindungs(Visier)linien nach entsprechenden Punktpaaren dieser Vertikalen (d. h. nach Punkten, die gleich weit vom Horizont entfernt) einen desto kleineren Winkel, je weiter sie vom Horizont entfernt sind. Es ist aber diese Verkleinerung bei horizontaler Ansicht im Bereiche des bildmäßigen Sehens (40 Grad) erstens an sich kaum merklich, zweitens zum Horizont symmetrisch, drittens in der Peripherie des Gesichtsfeldes gelegen. Alles dieses ist bei Aufsicht oder Untersicht anders. Auf diese und andere Feinheiten der perspektivischen Analyse einzugehen, muß ich mir hier aber versagen. Sie würden zusammengefaßt ebenfalls ein ganz besonderes Kapitel der »Perspektive« überhaupt bilden, das ich vorschlagen möchte, die Lehre von den perspektivischen Kompromissen zu nennen. Am meisten hat zu ihrer Aufhellung, wenn schon, wie ich glaube, in manchem anfechtbar, der ehemalige Lehrer der Perspektive an der Technischen Hochschule zu Berlin, Hauck, beigetragen; auf seine Werke (siehe Literaturverzeichnis) sei ausdrücklich hingewiesen.

liegt. Aber, wird man erwidern können, wir brauchen uns so streng an die Umstände des Falles nicht zu halten, handelt es sich bei ihm doch nur um ein Beispiel, in dem der Apparat nur den Künstler ersetzt; was der Apparat nicht in Wirklichkeit kann, kann der Künstler in der Phantasie dank seiner perspektivischen Wissenschaft; es ist ihm ein leichtes, den Turm zu zeichnen, als ob er ihn aus halber Turmhöhe sähe! Das ist richtig, und darum erhebt sich von neuem die Frage: warum hat die Kunst zur vertikalen Verschiebung des Augpunkts nach unten beziehungsweise des Rahmens nach oben sich entschlossen?

Daß die Kunst des Auges, wie wir die Flächenkunst nennen müssen, sich — trotz der Möglichkeit des Ausweges, wie er, wenigstens für den freischaffenden Künstler, in der Verlegung des Blickpunktes gegeben ist — solcher Ansichten angenommen hat, die dem Auge ersichtlich Zwang antun, kann meines Erachtens nur daraus verstanden werden, daß die neue Art Bild einen besonderen ästhetischen Reiz ausübt. Ich glaube, daß man diesen Reiz in dem Bewegungsimpuls, in der Betonung einer bestimmten Richtung und verwandten Wirkungen zu suchen hat, die das Bild enthält. Wir haben mit Absicht wiederholt den Ausdruck »Hochschiebung des Rahmens« gebraucht statt des gleichsinnigen »Tieflegung des Augpunktes (beziehungsweise Horizonts)«, der der üblichere ist; mit Absicht, denn er trifft das Wesen des Vorgangs besser, ja allein; denn der Horizont, als die horizontale Ebene durch unser Auge, ist das Gegebene, liegt fest; die Emanzipation vom zentrischen Normalsehen, dem das Normalbild seine Entstehung verdankt, kommt dadurch zustande, daß das Interesse, statt gleichmäßig auf die Welt über und unter dem Horizont verteilt zu bleiben, sich entweder nach oben (wie in unserem Beispiel) oder nach unten wendet; ich sage, das »Interesse«, denn nur das geistige Auge darf sich heben und senken, nicht das physische, wie wir uns zur Genüge vergewissert haben; der Rahmen aber trennt das — künstlerisch — Interessante vom Uninteressanten; er wird also hochgeschoben (so im Beispiel; im Gegenfalle tief); dadurch wird der untere Teil des Normalbildes verdeckt; oben wird ein neuer Teil der Wirklichkeit in den Rahmen einbezogen.

Am stärksten kommt dieser Reiz zur Geltung, wo ihm das Bildformat zu Hilfe kommt. Die drei Formen der ersten Grundform — das quadratische, das quer- und das hochoblonge Bild — kommen ja natürlich auch als Variationen unserer neuen Grundform vor; diejenige Variation, die das Eigentümliche dieser neuen Grundform durch ihre innere Verwandtschaft, ihre Konsonanz, verstärkt, ist die hohe, das Hochformat; im hohen vertikal exzentrischen — und zwar, wie im

Beispiel, tiefexzentrischen — Bilde steigert sich der Hochdrang zur Stärke der Wirkung eines gotischen Kirchenschiffs. Dies Format würde man in unserem Beispiel naturgemäß in Anwendung bringen.

Es braucht wohl nicht erst erwiesen zu werden, daß die ganzen letzten Bemerkungen für das freieste künstlerische Schaffen zutreffen so gut wie für die abbildende Kunst des Photographen; jedes freigeschaffene Bild stellt ja schließlich eine Welt dar, die wirklich, also abbildbar sein könnte, wenn ein guter Stern es wollte. Daß neben den genannten formalen Reizen auch inhaltliche mit im Spiele sind, soll keineswegs geleugnet werden, ja es mag die Frage, ob erstere immer das Entscheidende sind, mit einem recht deutlichen Fragezeichen versehen werden.

Es sind, was »inhaltliche« Momente betrifft, tausend Fälle denkbar, die unser künstlerisches Interesse nach oben lenken — *»os homini sublime dedit«*, singt der antike Dichter dem Schicksal zum Dank —: Himmel, Wolken, sich türmende Felsen, hochragende Bäume, all die Werke von Menschenhand, in denen Getier und Menschen wohnen, sie alle weisen nach oben; es fehlt aber auch »unten« nicht an anziehenden Gegenständen der Darstellung: die Blumen der Wiese, das Getier des ländlichen Betriebes, der spiegelnde Boden unserer Wohnräume mit seinen Teppichen, vor allem aber die großen Spiegel der Natur, die ruhigen Wasserflächen; endlich das reiche Sein, das sich zu unseren Füßen breitet, wenn wir auf Bergeshöhe oder hoher Warte sind, ja nur von den Fenstern unseres Hauses aus unsere kleine oder große Welt überblicken (bei Darstellungen der letzteren Art sollte der Künstler meines Erachtens freilich [solange wenigstens die Fortbewegung durch die Luft nicht allgemein geworden ist] nie vergessen, im Bilde selbst den nötigen Anhalt zu geben, aus dem die Art des ungewöhnlichen Standpunktes entnommen werden kann, und sollte sich hüten, wenn er ein Stück wirkliche Welt, das dem Beschauer bekannt sein kann, zum Gegenstande der Darstellung macht, es von einem Standpunkt aus wiederzugeben, der in Wirklichkeit [außer auf den Schwingen eines Flugapparates] nicht eingenommen werden kann).

Da die Sphäre über dem Horizont im allgemeinen andersartigen Interessen entgegenkommt, als die unter ihm, und die Interessen mit der künstlerischen wie der rein menschlichen Persönlichkeit meist eng zusammenhängen, wird man das hochexzentrische Bild im ganzen bei anderen Künstlern finden, als das tiefexzentrische.

Ein wohlabgegrenztes Gebiet, wo im allgemeinen eine — mäßige — Aufsicht, also Hochexzentrizität vorherrschen muß, ist die Figurenmalerei, zumal die Porträtkunst. Um einen unnatürlichen Eindruck zu vermeiden, müssen wir Personen in der Weise abbilden, in der wir

sie zu sehen gewöhnt sind; der Kopf muß in Augenhöhe (wenn es sich um sitzende Figuren handelt unter ihr) gesehen sein; auf alle Fälle darf er höchstens so weit gehoben sein, wie er uns bei einer stehenden Person erscheint, wenn wir selbst sitzen; außer dem Kopf pflegen aber mehr oder weniger große Teile des Körpers mit dargestellt zu werden; sie liegen alle tiefer als der Kopf; das Bild erhält so seine größte Ausdehnung nach unten. Es gibt Ausnahmen, wenn es sich um Repräsentationsbilder handelt, deren Held auf ein Postament gesetzt werden kann (besonders krasses Beispiel — schon als solches dem gehaltenen Velasquez kaum zuzutrauen — der Pseudo-Velasquez »Olivarez« in Berlin).

Ein Hochrücken der Figuren ist ferner das Natürliche bei einer anderen Art Figurenbild: dem Gnadenbild und verwandten Gestaltungen der religiösen Kunst, mit deren Gegenstand wir uns *nicht*, auch räumlich nicht, auf ein und derselben Stufe fühlen.

Wem das Zusammengehen der Bild*form* mit dem Bildinhalt in allen diesen Fällen bewußt wird, möchte leicht dazu kommen, das *gegenständliche* Interesse als maßgebendes ganz in den Vordergrund zu schieben und zu sagen: wir verwenden die Aufsicht und die Untensicht ausschließlich, weil wir ohne sie eines großen Teils der Wirklichkeit nicht habhaft werden können; sie sind nur Mittel, und gar nicht Zweck[1]). Ich verzichte, um bei bloß vorbereitenden Betrachtungen nicht zu sehr ins Breite zu geraten, auf eine Darlegung der kunstpsychologischen Gründe, die mich diese Auffassung nicht teilen, jedenfalls nicht für alle künstlerischen Zeiten teilen lassen. Ich räume dem Leser dafür gerne das Recht ein, auch diesen Teil der »Perspektive« noch zum außerästhetischen zu rechnen; die Existenz der »ästhetischen Perspektive« wird dadurch nicht gefährdet, wie der folgende Abschnitt zeigen wird.

Eines dürfen wir auf alle Fälle sagen: Es ist uns in dem Verhältnis des Rahmens zur Sehachse ein Moment bewußt geworden, auf dem der große Reichtum der flächigen Bilderwelt zum guten Teile ruht; denn der Unterschied zwischen hoch-exzentrischen, zentrischen und tief-exzentrischen Bildern ist ein weit fundamentalerer nicht nur, als die tausend mehr oder weniger beträchtlichen Unterschiede der Innen-

[1]) Es mag beigefügt werden, daß unter Umständen auch echte vertikale Schrägsicht — hauptsächlich, wenn nicht ausschließlich, Aufsicht — künstlerisch brauchbare Bilder liefern kann; dann nämlich, wenn sie erstens wenig erheblich ist, zweitens wenn Architektur im Bilde fehlt oder nur in winzigem Maßstabe zur Darstellung kommt, d. h. aus weiter Ferne gesehen ist. Unter diesen Bedingungen können sogar Ballonaufnahmen ebenso wie Aufnahmen von Berggipfeln recht gute Bilder geben. Der Grund ist, daß in solchen Fällen sprechende Vertikalen fehlen.



komposition, wie ich die Anordnung des Stoffes auf gegebener — durch Fixierung des Rahmens so oder so gegebener — Bühne nennen will, nein, fundamentaler auch als die Unterschiede des Formates.

Bevor wir zur Kernbetrachtung unserer ästhetischen Perspektive übergehen, noch einmal ein Wort über den Zwiespalt von »Sehen« und »Wissen« im engsten Anschluß an den Inhalt dieses Kapitels!

Darüber kann kein Zweifel bestehen:

Jedes Bild ist ein Stück Wirklichkeit, von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen. Nur von diesem einen, einzigen Standpunkt aus erscheint die abgebildete Wirklichkeit so, wie im Bilde. Wir haben es eben nicht wie in Architektur und Plastik mit einem — imitierten — Stück Realität zu tun, für das es dieselben tausend Standpunkte gibt, wie für die Wirklichkeit [1]); es handelt sich vielmehr um eine transformierte Realität, die nur unter Berücksichtigung der Transformation, durch ihre rückläufige Aufhebung, die Illusion, d. h. die Wirklichkeitsempfindung erleben läßt.

Worin besteht aber diese Aufhebung der Transformation? Was ist ihre Bedingung?

Nun, die Einnahme des Standpunktes seitens des Beschauers, den der Künstler während der Transformation eingenommen hat; ich will ihn den idealen Standpunkt nennen.

Daß dieser Standpunkt nicht für alle Bilder derselbe ist, haben unsere bisherigen Betrachtungen über allen Zweifel erhoben: das zentrische Bild will von einem Punkt aus gesehen sein, der senkrecht vor seinem Mittelpunkte liegt (natürlich auch in ganz bestimmter Entfernung, die meist das Anderthalb- bis Zweifache des Bildquermessers beträgt); das tiefexzentrische Bild dagegen verlangt einen tieferen Standpunkt beziehungsweise Sehpunkt, mehr oder weniger weit vom Bildzentrum abwärts, meist noch innerhalb, hie und da aber auch außerhalb des Rahmens gelegen; das hochexzentrische Bild umgekehrt. Also muß das zentrische Bild — mit dem Mittelpunkt — in Augenhöhe, das exzentrische so und so viel über oder unter Augenhöhe hängen.

Wie steht es aber mit der Erfüllung dieser Forderungen in der Wirklichkeit? So, daß es schlimmer überhaupt kaum stehen könnte! Doch davon mag bei anderer Gelegenheit einmal die Rede sein.

An dieser Stelle müssen wir uns begnügen, unseren Hauptgedankengang zu Ende zu führen.

Wir kommen dabei zu unserem eigentlichsten Thema, dem **horizontal exzentrischen Bilde.**

---

[1]) Ein Eingehen auf herrschende Ansichten gegenteiliger Art (von Hildebrand und anderen) muß ich mir hier versagen.



3. Das horizontal exzentrische Bild.

Ich erinnere daran (vgl. den »Überblick« S. 421), daß es das Problem dieses horizontal exzentrischen Bildes gewesen ist, das mich zum Nachdenken über die »ästhetische Perspektive«, wie ich das Gesamtgebiet unseres augenblicklichen Interesses nenne, gebracht hat und damit der Anlaß dieser Erörterungen geworden ist. Auch das wiederhole ich, um dem Leser das Gefühl zu ersparen, als plagten wir uns mit Ausgeburten seltener künstlerischer Laune, daß diese horizontale Exzentrizität nicht nur vorkommt, sondern sogar eine außerordentlich häufige Erscheinung ist, und zwar zu allen, auch den reifsten künstlerischen Zeiten. Ausführliche historische Belege sind dem zweiten Teile vorbehalten.

Sie ist mir als ein recht schwieriges Problem erschienen; die Schwierigkeiten sind ganz anderer Art, oder vielleicht besser, die Beurteilung, der Standpunkt, von dem aus diese Art Bild gewertet werden muß, ist ein ganz anderer, andersartiger als der, der gegenüber dem vertikal exzentrischen Bild nicht allzu schwer zu finden war.

Das Wesen der horizontalen Exzentrizität ist wohl schon oben, bei der Aufstellung der möglichen Bildformen (S. 430), klar geworden: es handelt sich um die Verschiebung des Rahmens, beziehungsweise des Augpunktes in seitlicher Richtung, nach rechts oder links. Die Frage geht auf die Bedeutung, auf die Entstehung der neuen Form — beides scheint ja in Fällen wie dem vorliegenden eins zu sein.

Nur eine oberflächliche Betrachtung könnte folgern: wenn schon der Augpunkt nach oben und unten verschoben werden kann, warum soll man ihn nicht auch nach rechts oder links verschieben? Denn daß oben und unten in anderer Weise als rechts und links verschieden sind, unterliegt keiner Diskussion. Läßt sich aber nicht vielleicht trotzdem eine Gemeinschaft des Wesens finden, die die Verschiebung des Augpunktes in der Horizontalen ebenso bzw. analog begreiflich erscheinen ließe, wie die Verschiebung in der Vertikalen?

Erinnern wir uns des konkreten Falles, an dem wir uns das Wesen der Vertikalverschiebung klar gemacht haben. Es war folgender: das Gesichtsfeld ist nur einseitig — gewöhnlich wird es oben der Fall sein — künstlerisch interessant; der uninteressante (meist der untere) Teil wird also zugedeckt, abgeschnitten; es ergibt sich dann ein Bild mit tiefem Horizont oder — wie man vom genetischen Standpunkt aus besser sagt — mit hochgerücktem Rahmen, ein tiefexzentrisches Bild.

Bestehen nun analoge Verhältnisse, aus denen die Berechtigung einer horizontalen Exzentrizität abgeleitet werden könnte?

Es scheint für eine positive Antwort wenig Aussicht vorhanden

zu sein. Sollen wir darum nicht lieber einem Winke folgen, den uns die Geschichte gibt, einem Winke, der uns die Annahme einer äußeren Veranlassung, statt der unwahrscheinlichen inneren, nahelegt? Es ist das Vorkommen einer Erscheinung, die ich der zu untersuchenden als »unechte« oder »scheinbare« Horizontal-Exzentrizität beziehungsweise als Normalform der Horizontal-Exzentrizität gegenüberstellen möchte. Was ich meine, wird das nachfolgende Intermezzo klar machen.

Vom Triptychon als Vertreter des zusammengesetzten Bildes und der normalen Exzentrizität.

Machen wir uns vor allem mit der Erscheinung des normalen Triptychons (wie seiner Geschwister, des Diptychons, Tetraptychons usw.) bekannt, als dem Träger jener perspektivischen Eigentümlichkeit, die ich eben als »scheinbare« oder »unechte« Horizontal-Exzentrizität oder als »Normalform« der Horizontal-Exzentrizität bezeichnete.

Diese Erscheinung des normalen Triptychons ist in der Frühzeit der neueren Malerei sehr verbreitet, ja fast die Regel.

Wer freilich die Dokumente der verschiedenen Epochen sich so ansieht, wie sie sich uns augenblicklich in unseren Museen darbieten (auch in den Bildersammlungen der monographischen und besonders der Lehrbuchliteratur), der muß den Eindruck bekommen, als wäre gerade das Gegenstück zu dieser normalen Exzentrizität des zusammengesetzten Bildes, die abnorme Exzentrizität nämlich des Einzelbildes, in den Frühzeiten beliebt gewesen. Dem liegt aber eine unserer Ungezogenheiten zugrunde, die Sitte nämlich, Gesamtkunstwerke in Stücke zu reißen und die Stücke zusammenhanglos der Betrachtung darzubieten. Man beginnt, teils aus Gründen der Pietät, teils aus mannigfachen ästhetischen Beweggründen, gegen diese Barbarei vorzugehen; das Motiv, das für sich allein nicht nur genügte, sondern es geradezu unumgehbar macht, die alten Zusammenhänge wieder herzustellen, scheint dabei höchstens neben anderen in Betracht zu kommen: es ist das Bedürfnis, die auffallenden perspektivischen Verschiedenheiten dieser Bilder — ich denke vor allem an das nordische Quattrozento — zu verstehen.

Die Eigentümlichkeit der Zeit, auf die es ankommt, ist diese, nicht in Einzelbildern, sondern in bestimmten Zusammenordnungen solcher zu schaffen, vor allem in der Form des Triptychons. Die Sitte mag äußerlich bedingt sein durch den Umstand, daß der Altar in seinem Aufsatz vorzugsweise der Träger von Bildschmuck war, ein Schrein mit einem Hauptfeld, von einem typischerweise zweigeteilten Deckel,

den »Flügeln«, beschützt. Es scheint mir nun aber einer der stärksten Beweise für die künstlerische, insbesondere die eigentlich raumkünstlerische Vitalität der Zeit zu sein, daß sie aus dieser Not eine Tugend bester Art gemacht hat, indem sie die drei nachbarlichen Bilder perspektivisch zu einer Einheit von ganz eigenartigem Reiz zusammenschloß.

In diesem Falle, den ich den des eigentlichen oder typischen oder normalen Triptychons (bzw. Diptychons, Tetraptychons usw.) nenne, besteht also folgende perspektivische Eigentümlichkeit: Die drei Teilbilder verlangen vom Beschauer nicht, was drei selbständige Bilder — in dieselbe nachbarliche Lage gebracht — verlangen würden, nämlich daß der Beschauer einem jeden einzelnen sich gegenüberstellt — und zwar vor seinen Mittelpunkt (bzw. seine vertikale Mittellinie); sie wollen vielmehr von dem einen Mittelpunkt des mittleren Bildes aus gesehen sein, und zwar ganz unabhängig davon, ob dies Mittelbild inhaltlich oder formal oder in beidem den Seitenbildern (Flügelbildern) überlegen sei. Der Raum der Seitenbilder ist gesehen als Fortsetzung des Mittelbildraumes; oder, wie man — in gewissen Fällen — auch sagen könnte: es ist überhaupt nur ein einziger Raum gesehen; er ist aber durch einen vorgelegten geteilten Rahmen für den Beschauer in drei (bzw. beim Diptychon usw. in zwei usw.) Räume geteilt. Ich fügte der letzteren Deutung die Einschränkung zu: »in gewissen Fällen«; in der Tat ist diese Deutung nur in den »einfachsten« Fällen möglich, da nämlich, wo die Einheit zwischen Seitenbildern und Mittelbild die größtmögliche ist; zunächst in dem Falle, in dem ich von der Grundform des Triptychons (usw.) reden würde: in dem Falle nämlich, wo tatsächlich ein einheitlicher, in keiner Weise objektiv geteilter Raum im Triptychon zur Darstellung kommt, wo die Teilung nur im Rahmen liegt (vielleicht den Zweck hat, kompositorische »Einteilungen«, »Gruppierungen« zu unterstützen); dann auch in dem Fall, dem wir alsbald als zweitem Glied der kompositorischen (inhaltlich-formalen) Entwicklungsreihe des Triptychons begegnen werden (der wir eine perspektivische [optisch-formale] — ich bitte dies im Auge zu behalten — Entwicklungsreihe gegenüberstellen).

Als für das Verständnis unseres Problems der abnormen Exzentrizität grundlegend werde vorläufig die Erkenntnis festgehalten, daß das normale Triptychon in seinen Seitenbildern Darstellungen schafft, die zwar, solange sie nur in Beziehung zum Mittelbilde geschaut werden, nichts Besonderes von wesentlicher Bedeutung an sich haben, vielmehr lediglich als äußere, durch einen Rahmenteil abgehobene Seitenteile eines (mehr oder weniger breiten) gewöhnlichen, d. h. normalen, zentrisch gesehenen Bildes erscheinen; die aber, so-

bald die Beziehung zum Mittelbilde ausgeschaltet wird, in einem ganz eigentümlichen Lichte erscheinen; als selbständige Bilder betrachtet sind die Seiten(Flügel-)bilder des normalen Triptychons (usw.) nämlich exzentrisch — das eine rechts, das andere links —, und zwar exzentrisch im dritten, höchsten Grade: extratabulär (vgl. S. 430 des Textes, sowie Fig. I, Gruppe 3); liegt doch der Augpunkt in der Mitte eines — meist queroblongen — Nachbarbildes.

Vom Eindruck nun eines solchen Flügelbildes, sofern es nur für sich betrachtet wird, ist der eines abnorm exzentrischen Einzelbildes in keiner Weise verschieden, außer — in der Regel — graduell, indem bei den meisten dieser Einzelbilder die Exzentrizität nicht so hochgradig, vielmehr nur marginal oder, noch öfter, nur intratabulär ist.

Entwicklung des Triptychons als Hauptvertreters des zusammengesetzten Bildes.

Für die historische d. h. hier die äußerliche Ableitung des abnorm exzentrischen Einzelbildes wäre nun weiter wichtig, daß ein solches Absehen vom Mittelbild, eine solche Verselbständigung des Flügelbildes schon sehr frühe eingetreten ist. Wie sie sich vollzogen hätte, wenn die Geschichte sich streng an logische Schemata hielte, versucht die nachstehend skizzierte »Entwicklungsgeschichte des Triptychons« zu zeigen (daß die Geschichte ihre Wege zum Teil unbekümmert um die Logik geht, ist auch schuld daran, daß nicht zu allen Stufen Beispiele in gleich befriedigender Weise gefunden werden konnten).

Ich glaube keinen »materialistischen« Mißgriff zu tun, wenn ich der Vermutung Raum gebe, äußere Faktoren, nämlich der Stoff, der Inhalt der Darstellungen habe bei der Verselbständigung der Flügelbilder zum mindesten ganz wesentlich mitgeholfen; ich meine das so: wurden schon einmal die verschiedenen Felder des Triptychons (usw.) zur Darstellung verschiedener Vorgänge benutzt, und kam diese Verschiedenheit — was uns in jener Frühzeit nicht selbstverständlich — auch in der Verschiedenheit des Milieus zum Ausdruck, so mußte — will mir scheinen — das Band der optisch-räumlichen, perspektivischen Einheit seine Macht verlieren; es mußte der inhaltlich-formalen (kompositorischen) Selbständigkeit die optisch-formale (perspektivische) folgen (wie, ganz früh, der geistigen [zeitlichen] Selbständigkeit die inhaltlich formale gefolgt war, indem man zeitlich getrennte Vorgänge nicht mehr auf einheitlichem Schauplatz gab); einfacher ausgedrückt: wo jedes Triptychonfeld seinen besonderen (zeitlich-räumlich besonderen) Vorgang übernahm, mußte auch

der Anspruch auf den besonderen (normalen, zentrischen) Blick- beziehungsweise Augpunkt natürlich erscheinen.

Der aufmerksame Leser wird schon eingewandt haben: diese Entwicklung führt ja gar nicht zum exzentrischen Einzelbild, sondern darüber hinaus zum normalen Einzelbild. Das ist durchaus richtig: die normale, ideale Entwicklung des Triptychons führt zu einem ganz anderen Ziel, vom normal exzentrischen Flügelbild zum normal zentrischen Einzelbild (als seitlichem Teilbild); die wirkliche, abnorme Entwicklung führt aber auf ihrem Wege beziehungsweise auf einem Zweigwege auch zum exzentrischen Einzelbild hin, dieser Zweigweg ist ein Abweg; das exzentrische Einzelbild somit unhaltbar; das soll aber gerade bewiesen werden, deshalb nannte ich das exzentrische Einzelbild von Anfang an abnorm; es enthält in sich zwei widersprechende Eigentümlichkeiten: es tritt als Einzelbild auf und bietet doch einen — perspektivischen — Anblick, der nur einem bestimmten Teilbild eines zusammengesetzten Kunstwerkes zukommen kann, eben dem Flügelbild.

Es wurde schon gesagt: es gibt eine Zahl von Fällen, wo Einzelbilder wie echte Flügelbilder erscheinen, als Ableger also gewissermaßen schon der Grundform des Triptychons; es sind die extratabulär exzentrischen Einzelbilder. Es wurde aber auch schon weiter gesagt, daß diese Fälle Ausnahmen sind. Die meisten exzentrischen Einzelbilder müßten von Zwischenformen der »Triptychonentwicklung« abgeleitet werden; die marginalen kann man freilich zur Grundform des Diptychons in Beziehung setzen, indem sie genau dieselbe Perspektive wie die Flügel des normalen Diptychons haben, d. h. von einem Punkt gesehen sind, der zwischen den beiden Feldern auf dem trennenden Rahmenteil liegt (ist dieser Rahmenteil von erheblicher Breite, so wird die Exzentrizität natürlich leicht extratabulär!). Die große Mehrzahl aber der exzentrischen Einzelbilder ist nur von unhaltbaren Zwischenstufen zwischen normalem, extratabulär oder marginal exzentrischem Flügelbild und normalem, zentrischem Einzelbilde abzuleiten; denn ihre Exzentrizität ist, wie schon angedeutet, intratabulär.

Zwei »Entwicklungsreihen« des Triptychons (als eines Paradigmas des zusammengesetzten Flächenkunstwerks überhaupt) sollten uns in die Bedeutung, sowie in die — mögliche — historische Bedingtheit des exzentrischen Einzelbildes einen genaueren Einblick gewähren. Streng genommen kann es nur die eine, die perspektivische (optisch-formale) sein; die andere, kompositorische (inhaltlich-formale), dient nur zum Verständnis dieser; gerade deshalb schicken wir sie voraus.

Kompositorische Entwicklungsreihe des Triptychons als Hauptvertreters des zusammengesetzten Bildes.

(Kompositorisch ist hier natürlich in einem etwas höheren Sinne genommen als gewöhnlich; es handelt sich nicht um Anordnung figuraler Elemente in einem Bildraum, sondern um die Abgrenzung eines Bildraums gegen den anderen.) Ihre Stufen sind diese:

Erste Stufe: Der Raum des Triptychons ist, wie oben für die Grundform angenommen, ein einheitlicher, durchaus ungeteilter; die Teilung liegt nur im Rahmen; dieser liegt vor dem Bildraum, wie das Rahmenwerk eines dreigeteilten Fensters vor der Landschaft draußen (Beispiele: Verkündigung des Genter Altars [freilich, doch in ganz unwesentlicher Weise, vierteilig], Mantegna Altar von S. Zeno, Peruginos Beweinung und viele andere, auch Werke der Gegenwart).

Zweite Stufe: Der Raum der drei Bilder ist zwar derselbe eine, wie zuvor; er wird aber nicht mehr bloß durch den gewissermaßen vorgelegten Rahmen, sondern im Bilde selbst geteilt, etwa so, daß das Mittelbild das Mittelschiff, die Seitenbilder die Seitenschiffe einer Kirche darstellen, so daß den Zwischenstücken des Rahmens die trennenden Säulen oder Pfeiler entsprechen, ihnen untergelegt sind. Die Rahmenteilung entspricht also einer objektiven Raumteilung. (Beispiele: Jan v. Eyck: Dresdener Reisealtärchen [Tafel I], Giov. Bellini in jenem Bilde [zu S. Maria dei Frari], dessen Anregung wir wohl die Dürerschen Apostel verdanken, und andere; aus jüngster Zeit Arthur Kampfs Fresko im Lesesaal der neuen Kgl. Bibliothek zu Berlin [zugleich ein Beispiel von »Untensicht«, d. h. tiefer extratabulärer Vertikal-Exzentrizität, in Anpassung an den Standort, wie auf unserem Tafelbild VII] [Tiepolo].)

Dritte Stufe: Es werden in den Seitenfeldern nicht nur objektiv abgesetzte Teile des einen gemeinschaftlichen Raumes sichtbar, sondern völlig getrennte Räume, immerhin solche, die insofern objektiv verbunden bleiben, als sie entweder und zum mindesten als benachbart gedacht sind, oder geradezu im Bilde, etwa durch eine geöffnete Tür, in Verbindung gesetzt erscheinen. (Reine Beispiele sind hier schon schwerer beizubringen, indem sich in den wenigen Fällen dieser kompositorischen Stufe meist schon jene perspektivischen Abweichungen von der Norm des Triptychons geltend machen, die wir sofort in einer besonderen »Entwicklungsreihe« darstellen werden, so im Triptychon des Meisters von Flémalle [Heidrich, A. N.[1]) 20]; hieher auch Diptychon desselben Meisters [Barbara mit Johannes und Stifter, Heidrich, A. N. 24, 25; bei den Neueren wohl fehlend]).

---

[1]) Alt-Niederländische Malerei. Bei Diederichs, Jena 1910.



Vierte Stufe: Sie kommt zu stande, wenn die Seitenbilder Räume darstellen, die objektiv in keiner Weise, auch nicht durch nachbarliche Lage, mehr verbunden sind; wenn vielmehr die Einheit, die aus den drei Bildern ein Triptychon macht, abgesehen von der einheitlichen Perspektive, nur noch eine innerliche, gedankliche ist (was gemeinsame figurale Elemente natürlich nicht ausschließt). (Beispiele [es gilt für sie freilich meist die für die dritte Stufe gemachte Einschränkung]: Triptycha des Rogier v. d. Weyden: Johannesaltärchen [Heidrich, A. N. 35—37], Drei-Königs-Altar, München [Heidrich, A. N. 31, 38, 39; bei den Neueren wohl fehlend!]).

Mit dieser Abstufung bzw. Lockerung der »kompositorischen« Einheit geht nun eine zweite parallel, besser, sie durchflicht sich mit ihr aufs mannigfaltigste: die Lockerung der perspektivischen Einheit, die sich ebenfalls in einer Entwicklungsreihe darstellen läßt.

Perspektivische Entwicklungsreihe des Triptychons als Hauptvertreters des zusammengesetzten Bildes.

Sie ist — nach meiner Meinung — nur in einer einzigen Form normal; wenn sie nämlich als Krönung des erstgeschilderten kompositorischen Lockerungsvorgangs erscheint, an ihn sich als letzte Vollendung anschließt.

Als letzte kompositorische Stufe hatten wir diejenige kennen gelernt, wo die Bilder des Triptychons formal nur noch durch die Perspektive zusammengehalten waren (von Einheit der Farbgebung haben wir mit Bewußtsein abgesehen). Dies kann, nach meiner Auffassung, als Mißverhältnis empfunden werden, denn die perspektivische Einheit ist, für mein Gefühl, die höchste der formalen Einheiten überhaupt, erfordert als solche den Unterbau der übrigen, erscheint ohne sie leer, wie eine leere Quinte. Räume, die objektiv nicht benachbart sind, im Bilde durch die einheitliche Perspektive zu Nachbarn zu machen, hat etwas Gekünsteltes, ja Gewaltsames. Die Zerlegung des Triptychons (der gemeinschaftliche Rahmen kann nach wie vor der Betonung des inneren Zusammenhanges der entstehenden Einzelbilder dienen!) ist also in perspektivischer Hinsicht auf der vierten Stufe nicht nur zu entschuldigen, vielmehr geradezu als das Natürliche anzusehen.

Als unnatürlich muß aber das ganze Reich der Zwischenstufen angesehen werden, das zwischen diesen zwei Punkten, Anfangs- und Endpunkt der perspektivischen Entwicklungsreihe des Triptychons liegt; jene Zwischenstufen, auf denen die Seitenbilder zwar nicht mehr als echte Flügelbilder, von dem einen normalen Blickpunkt des Mittelbildes, aber auch noch nicht von ihrem eigenen Normalblickpunkt aus, also als echte Einzelbilder, gesehen sind, sondern jedes für sich von

einem Punkt aus, der zwischen den beiden Normalpunkten liegt, und zwar entweder näher dem einen oder näher dem anderen, oder zwischen beiden in der Mitte; anders ausgedrückt, unter Zuhilfenahme unserer eigenen Bezeichnungen, würde es sich also um Fälle handeln, wo das Flügelbild gesehen ist entweder noch extratabulär, wenn der Augpunkt zwar nicht mehr im Zentrum, doch aber im Bereich des Mittelbildes liegt, oder marginal, wenn er eben auf der Scheidelinie der beiden Nachbarbilder, oder aber endlich bloß intratabulär, wenn der Augpunkt zwar innerhalb des Flügelbildes selbst, doch noch nicht in dessen perspektivischem Normaleigenaugpunkt liegt.

Wir haben so die drei apriorischen Möglichkeiten der Horizontal-Exzentrizität als mögliche, für uns freilich, wie gesagt, abnorme Entwicklungsstufen jenes Umwandlungsvorganges kennen gelernt, den man als perspektivische Entwicklung, besser wohl Auflösung des Triptychons bezeichnen kann.

Diese Stufen — das ist zugunsten der in Frage stehenden historischen Erklärung der abnormen Exzentrizität des Einzelbildes hervorzuheben — sind alle verwirklicht. Ja, wenn mein Material nicht wesentliche Lücken hat, sind die abnormen Zwischenstufen häufiger als die normalen Ganzstufen (der ersten und letzten Stufe, oder wie wir auch sagen können: der konzentrischen und der normal-multizentrischen Perspektive) zu finden (man vergleiche die Vorbetrachtungen des zweiten Teils), jedoch nur in älterer Zeit.

Wenn ich nun auch der Meinung bin, daß zwischen diesen abnorm exzentrischen Flügelbildern und den noch abnormeren exzentrischen Einzelbildern ein mehr als ideeller Zusammenhang — unter letzterem allein die formale Verwandtschaft beziehungsweise Übereinstimmung verstanden — bestehe, nämlich eben, was hier heißt: ein historischer, und zwar kausal-historischer (in dem Sinne, daß erstere als Vorbilder bei der Schaffung der letzteren wirksam waren), so liegt mir doch die Meinung ferne, mit der Aufdeckung dieses Zusammenhanges, dieser historischen Ursache, die eigentliche Erklärung, die erschöpfende Deutung der Exzentrizität des Einzelbildes gegeben zu haben. Aus zwei Gründen: Erstens tritt die Eigentümlichkeit des exzentrischen Bildes in der Kunst (vorzugsweise kommt hier naturgemäß die italienische in Betracht) zu einer Zeit — und auch an Orten — auf, wo von einer Beherrschung des künstlerischen Geschmacks durch die Triptychon- (und verwandte) Darstellungen noch nicht die Rede ist (italienisches Trezento, z. B. Giotto [des beschränkten Raumes halber muß ich mir leider versagen, hierauf näher einzugehen]); zweitens treten sie immer wieder zu Zeiten auf, wo von dem Einfluß der Gesamtkunstwerke

ohne Gewaltsamkeit nicht mehr geredet werden kann (nämlich bis in die Gegenwart herein). Wir sind also gezwungen, neben der historischen Erklärung eine andere aufzustellen; diese wird wohl eine Erklärung sein müssen von innen heraus, also eine (im engeren Sinne) psychologische.

Die Lage ist also derjenigen, in der wir uns angesichts der vertikalen Exzentrizität befanden, durchaus verwandt: auch dort schien eine Erklärung von außen sich darzubieten — in den inhaltlichen Reizen der schaubaren Welt über und unter dem Horizont; sie erwies sich aber, nach meinem Dafürhalten, als unzulänglich und wurde daher durch eine Erklärung von innen, aus formalen, perspektivischen Reizen ergänzt. Der Unterschied liegt vorerst in der verschiedenen Art der äußeren Ursache, die dort eine natürliche war, hier aber in bestimmten Kunstwerken gefunden wurde. Über die innere Ursache ist für den zweiten Fall noch nichts ausgemacht, sie ist erst festzustellen.

Was kann es nun also — so steht die Frage — für einen Sinn haben, solche Bastarde zwischen typischem Flügelbild und typischem Einzelbild zu schaffen, wie es die horizontal exzentrischen Einzelbilder sind; welches ist der künstlerische Zweck — nur um einen solchen scheint es mir sich handeln zu können —, der solche Bilder entstehen läßt?

Das ist unser Problem, unser Hauptproblem. Auch seine Lösung ist nach meiner Überzeugung im Vorhandensein eines besonderen Reizes zu suchen und zwar wie bei der vertikalen Exzentrizität eines Reizes rein ästhetischer Art. Was das heißen soll, muß eine ausführlichere Überlegung lehren. Wir erinnern uns dabei zunächst genauer dessen, was sich bei der Untersuchung der vertikalen Exzentrizität ergeben hat.

Wir sind — wie wir uns eben neu vergegenwärtigten — bei der Besprechung des vertikal exzentrischen Bildes zum Schluß gekommen, daß auch der vertikalen Exzentrizität (etwa der Untensicht) ein besonderer ästhetischer Reiz innewohnen müsse; wir haben uns aber außerdem versichert, daß auch abgesehen von diesem Reiz die vertikale Exzentrizität ihre Daseinsberechtigung hat, da ohne sie ein erheblicher Teil der Wirklichkeit von natürlichen Standpunkten aus — ganz anders läge die Sache, wie angedeutet, für den Menschen, der an den Erdboden nicht gefesselt wäre! — gar nicht zu fassen oder nur in sehr weitwinkligen Bildern mit leeren oder nur künstlich zu füllenden Stellen zu fassen wäre; das nächstliegende Mittel, das — bei Erhaltung des perspektivischen Reizes des tiefen beziehungsweise hohen Standpunktes! — diese Weitwinkligkeit mit ihren Folgen vermied, die Änderung (Hebung) der Blickrichtung, die Untensicht im eigentlichen Sinne,

erwies sich als untunlich, da seine Anwendung das unerträgliche Konvergieren der Vertikalen beziehungsweise das Hintüberfallen der dem Bilde parallelen vertikalen Flächen zur Folge hat. Diese Alteration des Vertikalsystems war als das Entscheidende anzuerkennen. Wäre sie nicht, es stände der Änderung (in der Regel Hebung) der Bildachse beziehungsweise der Neigung der Bildfläche gegen den Horizont nicht das mindeste im Wege.

Daß die Sache für die horizontale Exzentrizität ganz anders liegt, wird nunmehr wohl von selbst in die Augen springen.

Nehmen wir auch hier ein konkretes Beispiel: Vor uns liege symmetrisch, mit frontparalleler (d. h. zur Stirn- und zur Bildfläche paralleler) Hinterwand, eine ausgedehnte Halle, seitlich von Wänden, senkrecht zur Hinterwand, begrenzt; ich sehe die Halle unter einem Winkel von 2×40^0 (jede Hälfte also unter demselben Winkel wie im vorigen Beispiel den Turm). Das Gesamtbild müßte also mindestens 80^0, das Doppelte der Norm, betragen.

Bilden wir trotzdem unsere »Halle« zunächst in einheitlichem Bilde der üblichen »Perspektive« gemäß ab: die Grenzen von Hinterwand und Fußboden sowie Hinterwand und Decke laufen dem Bildrand durchaus parallel, desgleichen alle Parallelen zu diesen Kanten, also, bei quadratischer Teilung (durch Tafelung etwa) des Bodens und entsprechender Gliederung (durch Balkensysteme) der Decke, je das eine System der Grenzlinien von Boden- und Deckenfeldern. Die Kanten, die Fußboden und Decke mit den Seitenwänden bilden, laufen in symmetrischer Weise konvergent nach innen (auf den Augpunkt zu); gleichfalls symmetrisch konvergent, nach der Mitte zu immer weniger, im ganzen »fächerartig«, läuft das andere System von Grenzlinien an Fußboden und Decke (ich nenne die beiden Systeme gerne mit v. Oettingen Brachialen und Orthogonalen). (Vgl. Lionardos Abendmahl, Tafelbild II.)

Legen wir dem Ganzen nun einen Triptychonrahmen vor, und lösen wir nun vom Triptychon eines der Seitenbilder los, so haben wir in diesem ein exquisit horizontal exzentrisches Bild: es stellt einen Bruchteil, z. B. das rechte äußere Viertel des vom ganzen Triptychon gefaßten Bildes dar; aber es stellt es dar, wie es im indirekten Sehfeld, d. h. bei innerlicher Festhaltung jener Richtung erscheint, die das Ganze der Halle symmetrisch faßt, bei der Blickrichtung also des Triptychons.

Wer zwingt uns aber, an dieser Blickrichtung festzuhalten, wenn der Gesamtgegenstand des Triptychons für unser Interesse nicht existiert, sondern nur jenes äußere Viertel zur Rechten (wie etwa auf Tafelbild I jeder der Flügel, auf Tafelbild III das linke Drittel — bis zu einem gewissen Grade — selbständig wirksam denkbar wäre);

warum schiele ich gewissermaßen bloß nach ihm hin, fasse es nicht gerade ins Auge?

Gegenüber dem konkreten Beispiel, das uns das Wesen der vertikalen Exzentrizität klarmachen sollte, der Gasse mit abschließendem Turm, hatte das Festhalten an der exzentrischen Achse seinen guten Sinn; ich rettete (von der gleichfalls diskutierten Möglichkeit der Einnahme eines nur in Gedanken zu erreichenden Standpunktes in den Lüften sehen wir jetzt ab) die ganze Bildwelt vor dem Umsturz, vor dem schwindelerregenden Hintüberfallen, vor dem schwersten Konflikt mit der »Wirklichkeit«, mit meinem Raumwissen und -gewissen.

Der Turmfläche, die aus ihrer bildparallelen Position nicht herausgerissen werden darf, entspricht in unserem Beispiel die Hinterwand der Halle; diese ist auch, bei der ursprünglichen Bildfassung (des Triptychonstandpunkts), der Bildfläche parallel; auch sie fällt aus dieser ihrer Parallelität heraus, wenn ich die Blickachse so (nach rechts) drehe, daß ich den interessierenden Gegenstand, das rechte äußere Viertel der Halle, gerade vor mir habe, im zentralen Teil des Gesichtsfeldes, wie es als das Natürliche erscheint.

Ja, aber was steht denn dem entgegen, daß diese Fläche anders als parallel zur Bildfläche verlaufe? Was hat denn diese Fläche vor anderen in unserem jetzigen Falle voraus? Wird denn hier auch an irgendwelchen Grundfesten gerüttelt, die für uns unerschütterlich bleiben müssen; droht hier auch die schwindelerregende Aufhebung der Vertikalen beziehungsweise des Horizontes?

Nein, in allen diesen Punkten steht es hier anders: es handelt sich um eine Fläche wie tausend andere; zwischen dieser Wand und ihrer Stellung im Bilde besteht kein innerer, notwendiger Zusammenhang; diese Wand kann wie alle anderen Wände parallel oder nichtparallel zur Bildfläche stehen; wir bilden tausend Wände in schräger Stellung zur Bildfläche ab; davon ist noch niemand schwindlig geworden; um Vertikalen dürfen sich vertikale Wände ruhig drehen, nur um Horizontalen nicht.

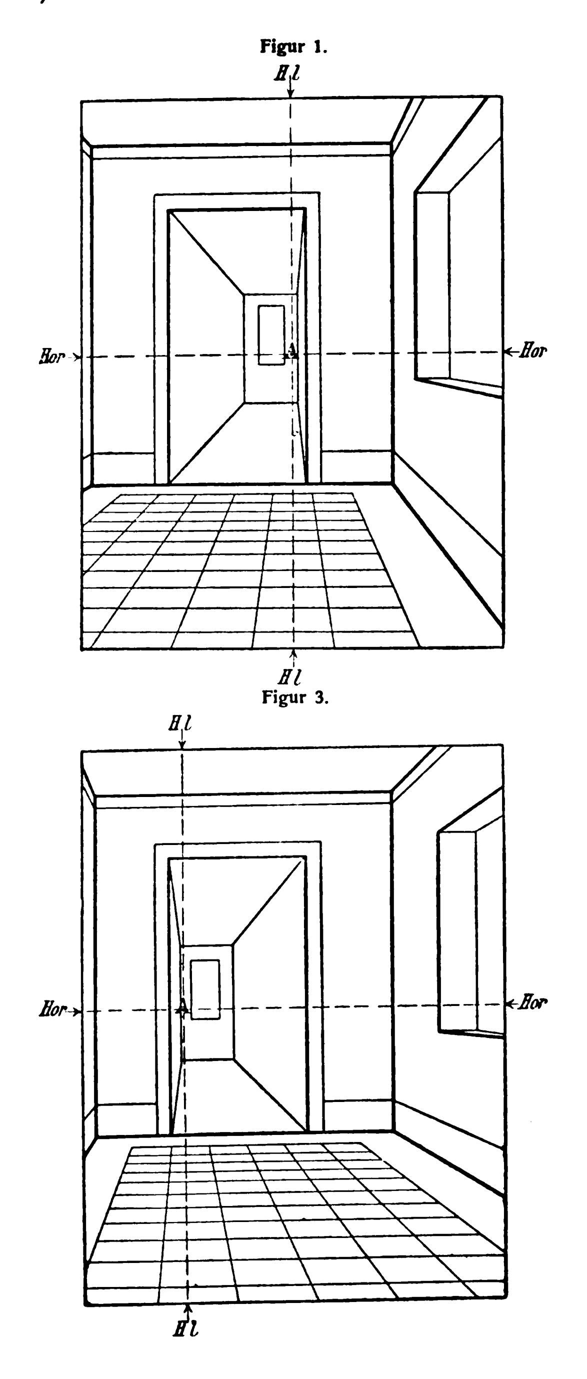
Versuchen wir's: schauen wir unserem Hallenviertel einmal gerade ins Gesicht! Nun, anders als vorher sieht es jetzt freilich aus; aber nicht anders als manches gute Bild; wir sehen eine Ecke; was Hinter- und Seitenwand der Halle war, läuft beides nach hinten zusammen, das gleiche tun an Boden und Decke die Parallelsysteme; es ist aber keine Gefahr dabei; der Eindruck bleibt der von »Wirklichkeit« (vgl. die Textfigur 2 und ihre Erklärung).

Wozu, weshalb denn aber dann die merkwürdige Selbstbeschränkung, die in der Wahrung des exzentrischen Standpunktes liegt?

Nun, sie wird wohl auch ihren Grund haben und vermutlich keinen

ganz schlechten; denn es sind tüchtige Maler unter denen, die an ihr festgehalten haben.

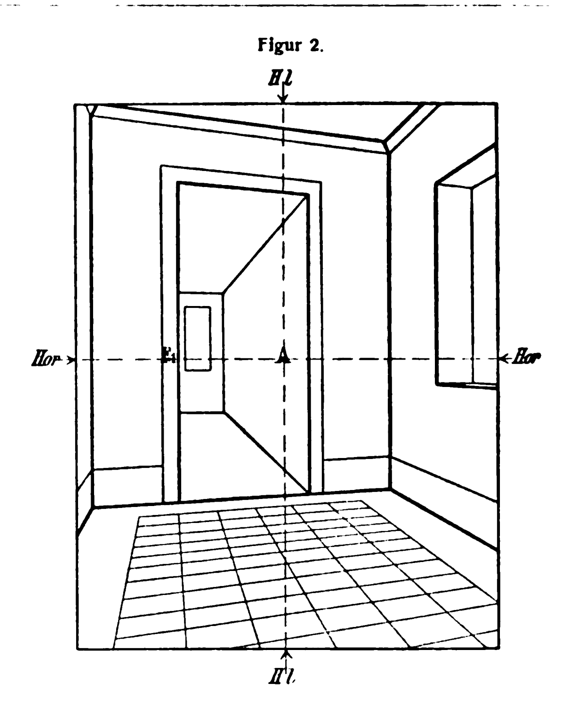
Ich vermute, daß es dieser ist:



Figur 1.

Figur 3.

Figur 2.



Unser Raumgewissen wird freilich nicht in Aufruhr gebracht, wenn wir an Stelle der ersten Ansicht — ich will sie in Ermanglung einer besseren Bezeichnung die *Gradecke* nennen — die zweite — die *Schrägecke* — setzen; aber das räumliche Empfinden bleibt doch keineswegs unberührt: *die Gradecke hat vor tausend anderen Ecken — eben den Schrägecken — eine Vorzugsstellung voraus: und zwar dadurch, daß ihre eine Begrenzungsfläche in einer geraden Frontebene, also parallel der Bildebene liegt. Diese Parallelität der einen Wandfläche wird aber zweifelsohne als besonders wohltätig (beruhigend) empfunden.* Diese wohltuende Eigentümlichkeit ist für sich allein freilich nicht ausschließlich um den Preis der Exzentrizität zu gewinnen; ich kann auch in einem zentrischen Bild eine Wand parallel der Bildfläche laufen lassen; aber — nur auf Kosten eines guten Anblicks der Seitenwand; diese muß in einem solchen Bild so stark verkürzt erscheinen, daß sie darstellerisch nur schlecht mehr zu verwenden ist; die malerische (im weiten Sinne!) Eigentümlichkeit der »Ecke« geht verloren (vgl. Textfigur II mit Erklärung)!

Für die Deutung spricht der Umstand, daß die horizontale Exzentrizität sozusagen ausschließlich angetroffen wird, wo es sich um architektonische Darstellungen, jedenfalls Darstellungen mit Architektur und zwar einigermaßen dominierendem architektonischen Einschlag handelt,

vorzugsweise aber bei der Darstellung von Innenräumen und hier wieder vor allem eben beim Eckbild; ja, daß in einem und demselben Bild — bei Meistern selbst wie Rubens (siehe den zweiten Teil) — die Figuren und sonstigen nicht architektonischen Elemente normal, die Architektur aber exzentrisch gesehen sind. Ich war bei der Durchsicht von Tausenden von Bildern geradezu verblüfft, wie selten man die Schrägecke, wie außerordentlich häufig und liebevoll behandelt man aber die Gradecke findet. Ich selbst empfinde das Beruhigende der Gradecke auch recht stark[1]).

Freilich, wer für die Exzentrizität des Augpunktes das Organ hat — es muß wirklich etwas wie ein Organ im Spiele sein, denn ich selbst bin auf sie zunächst durch eine starke, mir vorerst ganz unverständliche Sensation aufmerksam geworden — wer, sage ich, für die Exzentrizität als solche, d. h. für die exzentrische Lage des Augpunktes ein Organ hat, geht freilich der beruhigenden Wirkung der Frontstellung zum Teil wieder verlustig; denn das Gefühl — gleichfalls eine Sensation — der Abdrängung von der Bildmitte, die der Beschauer zunächst unwillkürlich einzunehmen sucht, ist mit dem Gegenteil von Beruhigung verknüpft, wenigstens bei mir.

Das horizontal exzentrische Bild ruft somit nicht nur einen ziemlich komplizierten, sondern auch einen in sich etwas zwiespältigen Seelenzustand hervor; man könnte so wohl dazu kommen, es als Ausdruck eines gewissen Raffinements anzusehen.

Die Geschichte gibt einer solchen Auffassung nicht recht; denn, wie schon angedeutet: es kommt diese Art Bild so ziemlich zu allen Zeiten vor; am stärksten schien sie mir zugunsten der Schrägecke in einer Zeit zurückzutreten, die dank der langen Tradition auf Raffine-

---

[1]) Ich begnüge mich in diesem ersten Teil mit der Wiedergabe dieser einen Auffassung von Wesen und Bedeutung der horizontalen Exzentrizität. Es ist die, die ich mir rein aus der Sache heraus gebildet habe. Es gibt aber eine andere in der Literatur. Ich habe sie erst nachträglich, als die Niederschrift dieses Teiles fertig vorlag, kennen gelernt, nach vielen vergeblichen Bemühungen, Freunde oder Gegner meiner Anschauungen zu finden. Der dritte Teil ist der Darstellung und Kritik dieser anderen Auffassung gewidmet; es setzt nämlich die Kritik dieser Auffassung die eingehende historische Orientierung voraus, die dem zweiten Teil, um den ersten zu entlasten, vorbehalten blieb.

Hier sei — ausschließlich für Leser mit tiefergehendem Interesse am Gegenstand — nur eine Bemerkung angebracht, die nicht den Gegenstand des dritten Teils betrifft, aber durch einen der beiden dort besprochenen Autoren veranlaßt ist, eine Bemerkung didaktischer Art, betreffend die beste Art, das Wesen der horizontalen Exzentrizität klar zu machen. Der bewußte Autor rückt nämlich an Stelle des Rahmenprinzips, von dem wir ausgegangen sind, das Prinzip der Bildebenenstellung in den Vordergrund. Ich muß dem Leser die Entscheidung für die eine oder andere Methode überlassen.

ment besonderen Anspruch hat, bei den modernen Franzosen und ihren Gesinnungsgenossen.

Ich erkläre mir diese Verhältnisse so, daß in älterer Zeit — in der Nachfolge des Quattrocento — die Frontecke in der Erinnerung an die Flügelbilder eine einflußstarke Bundesgenossin hatte, daß später teils die Gewohnheit, teils das Herausempfinden vorwiegend der beruhigenden Wirkung, vielleicht auch das Mathematisch-Rationale des »Zeitgeistes« die Vorliebe für diese Bildform erhielt, bis — bei den modernen Revolutionären — teils gerade dieses Rationale, Berechnete, »Gestellte«, Theatermäßige, teils die richtige Erkenntnis der vorliegenden perspektivischen Abnormität die Bildart in Mißkredit brachte. Davon mehr im zweiten Teil. —

Noch eine Bemerkung zur Sache selbst mag hier am Platze sein.

Noch einmal soll nämlich daran erinnert werden, daß nicht jedes Bild mit horizontal exzentrischem Augpunkt echt exzentrisch, somit abnorm ist.

Wir haben schon eingangs dieses letzten Abschnittes Bedingungen kennen gelernt, in denen die Exzentrizität nur eine unechte, scheinbare ist, indem sie darauf zurückgeht, daß das betreffende Bild nur ein Teilbild eines größeren Kunstwerks und vom zentrischen Sehpunkt des Gesamtwerkes aus gesehen ist.

Ganz so wie in den Beispielen, die uns oben dienten, wird die unechte Exzentrizität heute kaum mehr häufig zur künstlerischen Aufgabe werden; die Zeit der Altarbilder ist vorbei; nicht so freilich die des Diptychons und Triptychons, seien diese nun als Staffeleibild, seien sie als Wandbild gedacht. Es sind aber auch andere Verhältnisse denkbar, unter denen eine horizontale Verlegung des Augpunktes das Natürliche ist; sie werden sich im allgemeinen freilich nur in der dekorativen Malerei geltend machen; da nämlich, wo es sich um Darstellungen an Wand-(oder Decken-)feldern handelt, die gerade von vorn, d. h. von der Mittelachse, dem zentrischen Sehpunkt aus, nicht zugänglich sind, was besonders oft in Treppenhäusern, auch wohl Gängen, Höfen der Fall sein wird.

Um also behaupten zu können, daß ein Bild echt exzentrisch sei, müssen wir erstens wissen, daß es Einzelbild und nicht Teil eines Gesamtbildes ist, zweitens, daß es an einen Ort gefesselt, jedenfalls für einen Ort gedacht ist, der die Einnahme des normalen zentrischen Standpunktes nicht gestattet. Stoßen wir also bei Galeriebildern oder Reproduktionen auf starke, besonders extratabuläre Exzentrizität, so ist dies vielfach ein Fingerzeig, daß wir es mit einem Bild zu tun haben, bei dem die eine oder die andere dieser beiden Bedingungen ursprünglich erfüllt war oder — sofern es sich um Re-

produktionen handelt — noch ist, jener Bedingungen, die die Exzentrizität aus der Sphäre der Abnormität in die des Normalen hinüberrücken.

Das genauere Studium der Exzentrizität kann sogar zur Entdeckung ursprünglicher Zugehörigkeiten führen.

Erklärung der Textfiguren.

Abbildung auf S. 431. Darstellung der verschiedenen Möglichkeiten ästhetisch-perspektivischer Bildgestaltung (vgl. Text S. 429 f.):

a) Die Schemata der Gruppe a stellen die normale ästhetisch-perspektivische Bildgestaltung des »Normalbildes« dar, d. h. der Bildform mit zentrischem »Augpunkt« (d. h. Standpunkt des Auges vor der Mitte des Bildes), und zwar in ihren drei Erscheinungsweisen, die nur Variationen des Formates sind: α) das gleichseitige, β) das breite, γ) das hohe Normalbild.

b u. c) Die Schemata b u. c stellen die abnorme ästhetisch-perspektivische Bildgestaltung des »exzentrischen Bildes« dar, d. h. der Bildformen mit exzentrischem, aus der Mitte herausgerücktem »Augpunkt«; und zwar Gruppe a den Fall der vertikalen Verschiebung des perspektivischen Bildzentrums, b den Fall der horizontalen Verschiebung usw., jeden in den drei Gradstufen der

1. intratabulären, 2. marginalen, 3. extratabulären Exzentrizität.

Doch je von den möglichen Fällen nur die Hälfte, nämlich

für die vertikale Exzentrizität nur die Fälle der Tiefexzentrizität (»Untensicht«),

für die horizontale Exzentrizität nur die Fälle der Rechtsexzentrizität (»Rechtssicht«).

Abbildung auf S. 450 f. Darstellung einer »Innenecke«, des Lieblingsthemas abnorm-perspektivischer, und zwar horizontal-exzentrischer Auffassung, in den drei möglichen Formen der Bildgestaltung (vgl. Text S. 449 ff.):

Figur 1. In normaler, zentrischer Fassung bei »gerader« Ansicht. Vorteil: die eine Wand liegt parallel der Bildfläche, formt somit einen harmonischen Raum (Raum der »Reliefbühne«). Nachteil: 1. die andere Wand erscheint zu jäh verkürzt, ihre Grenzlinien (die Kanten mit Decke und Boden) klaffen zu stark; Gebilde in oder an der Wand, wie Türen, Fenster, Möbel, Bilder kommen zu keiner richtigen Entfaltung; 2. der Raum erscheint vorne von der Seite her eingeengt. Diese Form daher ungebräuchlich.

Figur 2. In normaler, zentrischer Fassung, aber schräger Ansicht (»Schrägecke« des Textes). Vorteil: die Nachteile des ersten Falles sind vermieden. Nachteil: auf den Vorteil des ersten Falles ist verzichtet; der Bildraum ist dadurch seines ausgezeichneten Charakters verlustig gegangen; er hat etwas Zufälliges, denn die Wände bilden, eine jede, einen der zahllosen Winkel mit der Bildfläche, die zwischen den ausgezeichneten Winkeln von 0 Grad und 90 Grad liegen.

Diese Bildform ist häufig, doch erst etwa seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts (siehe unter 3).

Figur 3. In abnormer, exzentrischer Fassung bei gerader Ansicht. Vorteil: die Nachteile von 1 sind vermieden, desgleichen die von 2. Der Raum ist harmonisch, »zur Bildfläche gestimmt« wie in Fall 1, dabei auch die Fluchtwand gut entfaltet und der Raum nicht eng. Nachteil ist allein die perspekti-



vische Abnormität, d. h. die Verdrängung des perspektivischen Zentrums, d. h. des Beschauers, aus der Bildmitte nach dem Rande (hier dem linken) zu, so daß man den Eindruck einer teilweisen Verdeckung des Bildraumes (von links her) erhält.

Diese Bildform ist die bevorzugte bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Jetzt scheint das Gefühl für ihre Gewaltsamkeit das Gefühl für ihre Reize besiegt zu haben. Sie ist abgelöst durch die zweite Art der Bildgestaltung. (Einem Bilde der zweiten Art ist auch unser Schema nachgezeichnet [mit einigen unseren besonderen Zwecken dienlichen Modifikationen in Nebensachen], nämlich Krügers berühmtem Porträt des Prinzen August Wilhelm von Preußen mit der Madame Récamier, s. Katalog der deutschen Jahrhundertausstellung, Bruckmann-München.)

Erklärung der Tafelbilder.

Die Tafelbilder stellen eine anschauliche Erläuterung dar zum 1., wie zum 2. und 3. Teil der Abhandlung.

1. Sie erläutern den 1. Teil als Sammlung von Beispielen der verschiedenen perspektivischen Hauptformen der Flächenkunst (vgl. Text S. 429 ff.).

   Dabei ist jedoch abgesehen von der vertikalen Exzentrizität als der weniger wichtigen (S. 430 ff.); die Bilder sind zwar fast ausnahmslos vertikal exzentrisch; sie wurden aber ohne alle Rücksicht hierauf ausgewählt; den Grad der Vertikal-Exzentrizität gebe ich hier zusammenhängend an, um die Einzelcharakteristiken zu entlasten; sie ist für 1:0; 2: $\frac{2}{3}\big|5$; 3:0; 4: $\frac{1}{4}\big|5$; 5: $\frac{2}{5}\big|7$; 6: $\frac{2}{3}\big|5$; 7: $\frac{\infty}{0}$ (marg.), 8:0; 9:0; 10: $\frac{3}{5}\big|8$; 11: $\frac{13}{11}\big|24$; 12: $\frac{3}{4}\big|7$; 13: $\frac{2}{3}\big|5$.

Es stellen dar:

1—3 Normalform; darunter

1 Beispiel eines zusammengesetzten Bilds (Triptychon) (mit normaler, d. h. konzentrischer, extratabulärer Exzentrizität der Flügelbilder) (bei Normalcharakter auch der Komposition [einheitlicher Raum mit Einteilung entsprechend der Bildeinteilung, siehe S. 444]).

2 und 3 Beispiele einfacher Bilder und zwar 2 mit zentrischer (symmetrischer) Komposition, 3 mit exzentrischer (asymmetrischer) Komposition.

4—11 (horizontal) exzentrische Form, teils Links-, teils Rechtsexzentrizität verschiedenen Grades, meist intratabulär, selten (9 und 11) marginal-, nie extratabulär-exzentrisch.

12 und 13: »Schrägformen« (vgl. Erklärung der Textfiguren unter II, 2).

2. Sie erläutern den 2. Teil, indem sie die geographische und historische Verbreitung (der horizontalen Exzentrizität) darstellen (4—7 italienische, 8—11 nordische Bilder; 4 und 8 15. Jahrhundert (Frührenaissance), 5 und 9 Anfang des 16. Jahrhundert (Hochrenaissance), 6 Ende des 16. und 10 Mitte des 17. Jahrhunderts, 7 Mitte des 18. und 11 Anfang des 19. Jahrhunderts; 12 und 13 (Schrägbilder) Mitte des 18. Jahrhunderts und Moderne.

3. Sie erläutern den 3. Teil, indem sie den Zusammenhang des Perspektivisch-Formalen mit dem Inhaltlichen (stofflicher und seelischer Art) zeigen und seine Unabhängigkeit von den Wendepunkten der theoretischen Perspektive (Anfang des 16. und Ende des 18. Jahrhunderts) [1].

[1]) Einzelerklärung auf besonderem Blatt!

Bemerkungen.

Vereinigung für ästhetische Forschung (1910).

Das vergangene Jahr bot zur Erörterung ästhetischer Fragen aus allen Kunstgebieten vielseitige Gelegenheit. — Am 18. Januar sprach Herr W. Weisbach über »Die Kunst des Greco als ästhetisches und psychologisches Problem«. Sie hat für uns als Offenbarung einer der unserigen verwandten malerischen Auffassung aus vergangener Zeit nach beiden Seiten ein hohes Interesse. Grecos Impressionismus vereinigt mit dem koloristischen Problem Äußerungen einer mystischen Phantasie, welche die Grenze des Pathologischen streift. Die künstlerische Entwicklung seiner komplizierten Persönlichkeit zu deuten, helfen uns nur spärliche biographische Daten. Um 1545—1550 geboren, tritt er jung in Tizians Werkstatt ein, — dann hält er sich 1570 vorübergehend in Rom auf und läßt sich (vor 1577) für Lebenszeit († 1614) in Toledo nieder. An der Hand von datierten Hauptwerken lassen sich drei Phasen seines künstlerischen Schaffens unterscheiden. Aus der italienischen Formenwelt nimmt er im Gegensatz zu der ihn in seiner Jugend umgebenden, ganz anders gearteten byzantinischen Kunstsphäre die pathetische Bewegung und michelangeleske Beherrschung des Anatomischen auf, zugleich aber den von Tizian in seiner Reife aufgebrachten und von Tintoretto im Sinne der Zusammenfassung des Masseneindrucks in Raum und Licht fortgebildeten venezianischen Impressionismus, den er aufs höchste steigert (Austreibung der Händler in London bei Lord Yarborough und andere Jugendwerke). In Spanien werden vollends Licht und Farbe bestimmende Faktoren seiner Darstellung und erfüllt sich diese mit einem neuen sensitiven Ausdruck (Himmelfahrt Marias von 1577 aus S. Domingo el Antiguo, Trinität im Prado). So paßt er sich dem spanischen Wesen mit seinem religiösen Mystizismus an. Aber während die Renaissance das Mystische formal auszudrücken sucht, gestaltet Greco es auf naturalistischem Wege mit Hilfe des physiologischen Ausdrucks und koloristischer Mittel. Das Hauptstreben des Künstlers, die asketisch visionäre Ekstase glaubhaft zu machen, ist aus den Einwirkungen seiner Umgebung auf ihn zu erklären. Hielt sich doch gleichzeitig die heilige Theresa in Toledo auf, die den Karmeliterorden reformiert und in deren Schriften über die Gebetsstufen sich das Mystische zu sinnlicher Erotik steigert. Zu der Farbengebung Grecos tritt als Eigentümlichkeit das Arbeiten mit kalten Farben neben Karmin mehr und mehr hervor (Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg in Toledo). Das Naturalistische verbindet sich mit sensitivstem Ausdruck (Tod des Grafen Orgaz in Toledo). Dramatische Spannung wird nunmehr auf rein artistischem Wege durch Verteilung der Massen und kontrastierende Bewegung unter Vernachlässigung der Proportionen erzeugt und so gleichsam der Sieg des Geistes über den Körper versinnlicht (Auferstehung Christi im Prado). In den Werken der Spätzeit endlich erreicht der Ausdruck des Mystischen (Pfingstwunder im Prado) und der asketischen Verzückung (heiliger Bernardinus im Prado) eine suggestive Kraft, die vielleicht auf Beobachtung mediumistischer Äußerungen zurückweist. Daneben ist und bleibt

Greco aber mit seinen Porträts (des Niño de Guerara und anderer mehr, vor allem dem des Kardinals in New-York) einer der größten Bildnismaler.

In der nachfolgenden Diskussion wurde geltend gemacht, daß der Zug zum Mystischen dem Künstler als orthodoxem Griechen offenbar von Anfang an im Blute gelegen habe und durch die Berührung mit der spanischen Religiosität nur von neuem ausgelöst, nicht erst geweckt worden sei. Aus dieser nicht zu unterschätzenden ursprünglichen Veranlagung ergebe sich auch trotz gegensätzlicher Schulung die echt byzantinische Vernachlässigung des organischen Zusammenhanges der physischen Erscheinung gegenüber dem Gesamteindruck der Bewegung und dem geistigen Ausdruck. Dagegen bilde die impressionistische malerische Auffassung Grecos, deren Entfaltung er der Berührung mit der venezianischen Malerei verdanke, die individuell persönliche Seite seiner Kunstbegabung neben jener allgemeinen ethnischen Grundlage. In dieser schärfer zu trennenden doppelten Wurzel seiner Kunst vor allem liege die prinzipielle Bedeutung des Falles. Auch die Stärke seiner Porträtkunst liege schwerlich in der Charakteristik. Vielmehr erschienen fast alle seine Bildnisse durch einen ihnen anhaftenden byzantinisierenden Ausdruck des Asketischen in hohem Grade subjektiv gefärbt. Von anderer Seite wurde die Frage aufgeworfen, welche abweichenden Ausdrucksmöglichkeiten für das Mystische sich in der Malerei bieten. Auch wurde die volle Klarlegung der inneren Verbindung dieses Elements mit dem heterogenen Faktor des Naturalismus in Grecos Entwicklung vermißt. Der Vortragende exemplifizierte darauf mit dem Hinweis auf die antinaturalistische Kunst Fra Angelicos. Daß die Lehren der heiligen Theresa Greco beeinflußt hätten, bleibe zwar eine hypothetische Erklärung, habe aber wegen des Hineinspielens der erotischen Ekstase in seine Werke eine hohe Wahrscheinlichkeit.

Den Gegenstand der folgenden Sitzung am 15. Februar bildete ein Vortrag des Herrn J. Bab über »Die sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas«. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtungsweise hat im Gegensatz zur Tageskritik, welche über dramatische Dichtungen diskutiert, als ob sie rohe Lebensmaterie wären, und durch Anlegung einer populären Realpsychologie zu ganz subjektiven Urteilen gelangt, in erster Linie nach der Grundsubstanz der dramatischen Form zu fragen. Als solche ist, wie für die Dichtung überhaupt, gemäß der von Lessing begründeten, durch Th. A. Meyer und andere weiter entwickelten Lehre die Sprache anzusehen, d. h. das Suggestivmachen eines inneren Zustandes durch Worte. Die Kategorien Episch, Lyrisch und Dramatisch scheiden sich unter diesem Gesichtspunkt nicht sowohl nach der äußeren Formbegrenzung als nach dem immanenten Gestaltungsprinzip. Die epische Form ist gegeben, wenn sich vor das Erlebnis des Dichters scheinbar ein fremdes Leben einschiebt, die dramatische dort, wo es sich völlig hinter einem solchen zu verbergen scheint. Rein dramatische Form finden wir demnach keineswegs schon bei den Griechen, deren Drama zu Dreivierteln aus lyrischen und epischen Elementen besteht, sondern erst bei Shakespeare, und neuerdings vor allem bei Kleist. Den stärksten Gegensatz dazu aber bedeutet das Wagnersche Prinzip des Gesamtkunstwerks. Um das Wesen der dramatischen Sprache näher zu bestimmen, muß man sich zuvor vergegenwärtigen, daß es an sich drei Arten des Sprechens gibt, nämlich den von Kant unterschiedenen drei Lebensgebieten entsprechend die theoretische Sprache des Begriffs, dann die Sprache des Willensausdrucks im praktischen Verhalten und endlich die dem ästhetischen »Schwatzbedürfnis« (Mauthner) dienende, die nur auf Auslösung von Stimmungen und Anregung von Vorstellungen ausgeht, welche nicht zu Ende gedacht werden. Dieses letztere Sprechen, zum Absoluten erhoben, ist die Sprache des Dichters,

der alle Prozesse dem ästhetischen Prinzip unterordnet, auch wenn er als Dramatiker scheinbar Menschen als wirklich sprechend vorführt. Das eigentliche Formproblem des Dramas lautet nun: »Wie ist es möglich, daß seine Sprache reales Sprechen von Menschen ist, die sich theoretisch, praktisch oder ästhetisch zueinander verhalten, und zugleich ästhetisch suggestiver Ausdruck des dichterischen Innenlebens«, — die Antwort darauf: »Weil ihm sein Gefühlserlebnis offenbar geworden ist in der Vision sprechender Menschen.« Damit es ihm gelinge, nicht etwa wie im philosophischen Dialog eines Lukian streitende Wahrheiten vor uns hinzustellen, ein Fehler, in den nur die schlechte Kunst des Tendenzstücks verfällt, — sondern lebendige Wahrheitsucher, muß er zweierlei vermeiden. Er darf seine Menschen weder alles vollkommen aussprechen lassen, denn diese geistige Klarheit herrscht nur in der Sprache des theoretischen Begriffs, — noch in unmittelbare Naturnachahmung der Sprache des praktischen Lebens verfallen, in der das meiste zerrissen erscheint und das Innerste unausgesprochen bleibt. Er muß es vielmehr wie der gute Redner machen, der uns die Vorstellung suggeriert, daß er erst im Sprechen zu seinen Gedanken und Worten kommt, wie das im natürlichen Prozeß der Sprachbildung geschieht. Daraus ergibt sich das Bild eines ringenden lebendigen Menschen, was schon Kleist in seiner Studie über die »Verfertigung der Gedanken im Sprechen«, der einzigen einschlägigen theoretischen Vorarbeit, erkannt hat. Im einzelnen lassen sich die Mittel dazu in Kürze nur andeuten. Das wichtigste und unentbehrlichste ist — auch im Prosadrama — der Rhythmus, der den schwingenden Zustand des Gefühls erhält und die Möglichkeit bietet, Betonungen zu erzielen. Hand in Hand damit dient der Satzbau, sei es in zusammengezogenen langen Perioden, sei es in zerhackter Sprechweise, dazu, den inneren Kampf des Menschen zu verkörpern. Ein Hauptmittel ist drittens und letztens die Metapher. Denn alle Sprache lebt von ihr. Dadurch daß man, wie schon Hebbel anmerkt, seine Menschen nur in Bildern sprechen läßt, die in ihrem Vorstellungskreise liegen, geht der Hauch des Lebens von ihnen aus. Soll man dem Einwande begegnen, daß das Sprechen gewöhnlich doch nur ein Ausgeben konventioneller Worte ist, so muß betont werden, daß im Gegensatz zum Belletristen, der besonders in der französischen Literatur darin seine höchste Eleganz erreicht, das für das Drama nicht ausreicht. Im wahren Drama darf das ästhetische schwatzhafte Geplauder nur sparsam eingeführt werden zur Erleichterung der Spannung, wie bei Shakespeare. Wo gar theoretische Gespräche einen breiten Raum einnehmen, entsteht das Lesedrama, das auf der Bühne unwirksam bleibt. Im Kern kann das Drama also nur den praktischen Menschen in ästhetischer Stilisierung gebrauchen. Das hängt mit seiner anderen Wurzel, der mimischen, zusammen und fordert, daß alle dramatische Rede schließlich auf Bewegung und Handlung hinauslaufen muß, besonders am Szenenschluß. Aus diesem Fühlbarmachenmüssen der Handlung ergibt sich aber eine letzte wichtige Bestimmung gemäß der psychologischen Grundtatsache, daß wir unfähig sind, uns Beziehungen zwischen Menschen anders als von dem einen zum anderen vorstellbar zu machen, und uns solche zwischen einer größeren Mehrzahl immer erst in zweiteilige Gruppen zerlegen müssen. Die Physik bietet dazu ein Analogon im Dreikräfteproblem. Selbst der verwickeltste dramatische Szenenaufbau setzt sich deshalb aus einem Mosaik von zweitaktigen Dualismen zusammen, so z. B. mit höchster Kunst die Schlußszene des ersten Akts im »Prinzen von Homburg«. Der dualistische Dialog bleibt eben die Grundform des Dramas, das übrige ergibt sich daraus bis in die Szeneneinteilung. Und die verwickeltsten Probleme der Dramaturgie können daraus entwickelt werden.

In der Diskussion wurde betont, daß die in den letzten Ausführungen ange-

deutete Beziehung des Sprachlichen zum Mimischen als eine durchgehende bei allem dramatischen Sprechen zu berücksichtigen sei. Die stummen Momente seien nicht mit der musikalischen Pause zu vergleichen, weil da die Geste in ihrer ganzen Anschaulichkeit wirke. Aber auch zur Rede müsse immer Bewegung, Geste, konventionelle Übereinstimmung oder das Erlebnis des Augenblicks hinzukommen. Denn von beiden Wurzeln des Dramas bleibe die mimische doch die entscheidende. Dagegen wurde auf den Unterschied zwischen dem aufgeführten Drama und der dichterischen Schöpfung hingewiesen, nach dem sich die Bedeutung des Szenischen und Mimischen abstufe. Im Drama brauche das Konkrete und Individuelle daher nicht, wie es im Epos geschehe, auf sprachlichem Wege hinzugetragen zu werden. Als das Unterscheidende der lyrischen und dramatischen Sprache wurde hervorgehoben, daß der Lyriker sie im Selbstgespräch unmittelbar, der Dramatiker mittelbar gestalte. Es wurde jedoch bemerkt, daß auch der Dramatiker ein Mittel habe, um durch den Mund des Helden direkt zu sprechen. Gegen die These von der wurzelhaften Bedeutung des Dialogs wurde eingewandt, daß das seltene Vorkommen dialogischer Urmotive in den ersten Skizzen von Dramatikern dann auffallen müsse.

Am 15. März sprach Herr L. Schmidt über »Musikalische Kritik«. Die Kritik geht im allgemeinen als angewandte Ästhetik den umgekehrten Weg wie diese, indem sie das einzelne Kunstwerk an den bereits gewonnenen Erkenntnissen mißt, während der Ästhetiker die letzteren an den Kunstwerken prüft. Wie alle Theorie beruht die Ästhetik auf Abstraktion, die Kritik hingegen soll mit der Entwicklung Schritt halten. Die wissenschaftliche Musikkritik beginnt —, von mittelalterlichen Ansätzen z. B. im Syntagma des Prätorius abgesehen, — erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts und wird erst mit dem aufblühenden Konzertleben und mit der Entwicklung des Zeitungswesens im 19. Jahrhundert selbständig. Zu ihren ersten Vertretern »im Nebenamt« (Rochlitz und besonders Th. A. Hoffmann) gesellen sich dann die Musiker selbst (Weber, Schuhmann, Wagner). Gleichzeitig entwickelt sich die biographische und allgemeine Musikliteratur. Da das Wesen der Kritik im Vergleichen besteht, muß der Kritiker einen Maßstab in sich tragen. Diese Fähigkeit ist in verschiedenem Grade angeboren. Die Streitfrage, ob es mehr auf die Intuition oder auf Wissen und logisches Denken ankommt, muß wohl in dem Sinne entschieden werden, daß die Urteilsbildung vorwiegend von der künstlerischen Begabung abhängt, obgleich das wissenschaftliche Denken dabei nicht ausgeschaltet werden darf. War man in der Ästhetik wenigstens früher geneigt, die Beschäftigung mit dem sinnlich Wahrnehmbaren gegenüber dem logischen Denken zu unterschätzen, bis die psychologische Methode den Ausgleich herstellte, so muß hingegen der Kritiker vollkommen in das Angeschaute eintreten, um darüber urteilen zu können. Dabei besteht kein prinzipieller Unterschied zwischen den zeitlichen und räumlichen Kunstformen. Die Behauptung, daß die Musik im Gegensatz zu den anderen Künsten keinen Inhalt habe, ist unrichtig. Die scheinbar starren Formen der bildenden Kunst genießen wir nur, indem wir eine Bewegung hineintragen. Umgekehrt bannt die Tonkunst die Bewegungsformen und läßt sie zu räumlichen Vorstellungen werden. Sie hat daher als Darstellung der Lebenskraft des Menschen den gleichen Inhalt wie jede andere Kunst. Jedes Kunstwerk aber ist zuerst Äußerung eines subjektiven Willens und hat als Ausdruck desselben Anspruch auf Wahrheit und Charakteristik. Erst losgelöst vom Schöpfer wird es ein Objekt, an dem sich die Merkmale der Schönheit nachweisen lassen. Die Tätigkeit des Musikkritikers teilt sich also, indem er es einerseits als künstlerische Produktion unbewußt aufnehmen und anderseits darin Zweckmäßigkeit aufspüren muß. Die Schwierigkeit dieser doppelten Aufgabe entspricht der schon von Helmholtz aufgeworfenen

Frage: wie ist es möglich, Vernunftmäßigkeit durch Anschauung wahrzunehmen, ohne daß sie uns als solche zum Bewußtsein kommt? Die Kunst unterscheidet sich eben dadurch von allem wissenschaftlichen Denken mit seiner logischen Anschaulichkeit, daß das unbewußte Aufnehmen in ihr eine wesentliche Rolle spielt. Ein Beispiel dafür aus der Musik ist die Art, wie der Durchschnittsmensch die Polyphonie hört. Denn während nicht einmal der geschulte Musiker die volle Mehrstimmigkeit mit Bewußtsein getrennt aufnimmt, empfindet selbst der musikalische Laie sofort eine eintretende Störung. Für die Kritik gibt es keine Norm, sie bleibt vielmehr immer abhängig von ihrem Gegenstand. Der Musikkritik stellen sich aber besondere Schwierigkeiten entgegen. Ein Verweilen oder Nachprüfen ist bei ihr im allgemeinen ausgeschlossen, da ihre Werke nur im Erklingen vollkommen lebendig werden. Es fehlt ihr überdies an einem realen Inhalt. Infolgedessen hat die Sprache keine musikalischen Begriffe geprägt. Man muß sich also mit Vergleichen behelfen, und zwar schon bei den elementarsten Bezeichnungen (»hoch, tief, hell, dunkel usw.«). Trotz dieser Unbeholfenheit ist aber die Musikkritik notwendig für den Schöpfer, den Interpreten und den Genießenden. Wie gute Kritik sein soll, läßt sich schwerer deutlich machen, als durch typische Beispiele das Gegenteil aufzeigen. Auf der einen Seite erscheint die theoretische Forderung G. Engels, der erst alle musikalisch-technischen Elemente (eines Schubertschen Liedes) analysieren und dann eine Vergleichung mit anderen Werken vornehmen will, um zu einem objektiven Kunsturteil zu gelangen, praktisch undurchführbar. Anderseits führt die sensualistische Richtung von Helmholtz, der das musikalisch Schöne von den Wirkungen der Konsonanz und Dissonanz ableiten will, zum Paradoxon, daß in der praktischen Musik angenehme Klänge überhaupt kaum vorhanden sind. Vom Kritiker ist zu verlangen, daß er objektiv, d. h. mit allem erforderlichen Wissensstoff aus der Theorie und Technik ausgerüstet sein soll, um nicht seinen persönlichen Geschmack zur alleinigen Richtschnur seiner Urteile zu nehmen, zugleich aber subjektiv bis zu dem Grade, daß er sich in das Werk hineinversetzen und es überschauen kann, indem ihm die Bewegungsformen desselben bei der Aufführung zu räumlichen Vorstellungen werden. Er bedarf dazu einer ebenso klaren Denk- wie eines überaus feinen Aufnahmevermögens. Seine Hauptaufgabe aber ist eine Art Vermittlerrolle zwischen den Schöpfern, den Künstlern und dem Publikum, denn für die Gegenwart kommt es vor allem auf das Erkennen einer künstlerischen Tat an, da das Urteil des künstlerisch Gebildeten sich nicht immer mit dem der Masse deckt, das endgültige Urteil aber erst die Zeit fällt.

In der Diskussion wurde von verschiedenen Seiten eingewandt, daß für die Umsetzung der musikalischen Formen in räumliche Vorstellungen, wie sie bei einer mehr visuellen Veranlagung stattfinde, auch ein zahlenmäßig gestaltetes oder graphisches Erinnerungsbild (Notation) eintreten könne, während der Vortragende daran festhalten zu müssen glaubte, daß ohne eine Art architektonischer Anschauung ein Komponist gar nicht in großen Formen schaffen könnte (so habe Bach z. B. das Raumbild einer Doppelfuge). Anderseits wurde wieder die räumliche Anschauungsweise auf die harmonische Seite der Musik im Gegensatz zur rhythmischen beschränkt. So habe der Unterschied von Dur und Moll neuerdings auf das Prinzip der Symmetrie und Asymmetrie zurückgeführt werden können. Eine Annäherung der gegensätzlichen Ansichten wurde unter dem Gesichtspunkt erreicht, daß auch die oben bezeichneten Formen des musikalischen Erinnerungsbildes an räumliche Vorstellungen geknüpft seien, wie die stetig wechselnde Umsetzung zeitlicher in räumliche Wahrnehmung und umgekehrt als allgemeines Grundgesetz des Vorstellungslebens gelten müsse. Weiter ergab sich aus der Diskussion die Unterschei-

dung einer mehr wissenschaftlich zergliedernden und vergleichenden Kritik auf dem Boden der Musiktheorie, entsprechend der Auffassung Engels, die der Feststellung objektiver Erkenntnisse dienen will, von der auf die augenblickliche Gewinnung eines Werturteils gerichteten interpretierenden Kritik, wie sie der Vortragende vorwiegend im Auge hatte. Als Aufgabe der letzteren wurde anerkannt, das unbewußt Aufgenommene bewußt zu machen.

Am 19. April behandelte Herr Architekt R. Metzger als Gast »Die unmittelbare Wirkung des Objekts in der bildenden Kunst.« Die eigentliche Grundlage unseres Verhältnisses zur gesamten Umwelt bildet das Prinzip des Animismus. Der Wert jedes Objekts steht zu unserem Organismus in Beziehung. Er ergibt sich aus Reaktionen desselben infolge von Erlebnissen der Stammesgeschichte einerseits und des Einzellebens, in dem das Alte differenziert wird, anderseits, d. h. aus früher erlebten lebensfördernden oder lebenshemmenden Vorgängen auf Grund der drei Lebensnotwendigkeiten: des Hungers, des Schutzes und der Liebe (beziehungsweise der Erhaltung der Gattung). Die ästhetischen Wirkungen beruhen nur auf Möglichkeiten einer verfeinerten Reaktion darauf. Die bekannten und erlebten Objekte haben eine Beziehung zu unseren Organen und Nerven, ihre Bewegungen zum Aktionsradius unserer Sinne und unserer Tätigkeit. Der Organismus wählt sie aus und formt sie nach dem Prinzip der Affinität zu unserem Körper, sei es die Hütte, die Nahrung oder die Waffe und das Werkzeug. Das Objekt spielt nur die Rolle des Erregers (Fiedler). Allmählich verliert sich die Eindeutigkeit dieser Beziehungen. Denn jede Entwicklung des Menschen geht von diesen subjektiven Affinitäten zur Objektivität der rein kontemplativen — wissenschaftlichen — Auffassung. Auf den ersteren aber beruht die Tätigkeit der Kunst. Der Vortragende untersuchte nunmehr an der Hand schematischer Darstellungen eine Reihe von elementaren Beziehungen der Kunstgebilde zum menschlichen Organismus. Er zog eine Parallele zwischen der Menschendarstellung und der Verteilung von Stütze und Last an Bauwerken, z. B. am griechischen Tempel und deutschen Giebelhäusern, und stellte auf beiden Seiten eine stetige Entwicklung der schweren Proportionen des primitiven (kindlichen) Geschmacks zu abgeklärten und überfeinerten der folgenden Entwicklungsstufen fest. Durch die letzteren kann im Gegensatz zur anfänglichen übermäßigen Betonung der Stütze das ursprüngliche Verhältnis ganz verwischt werden und ebenso auch mit Hilfe der Linienführung an der menschlichen Gestalt, z. B. durch die moderne Männertracht. Dieselben drei typischen Verhältnisse kommen auch im Format und in der Gruppierung tektonischer und ornamentaler Motive zum Ausdruck. Eine der wichtigsten Affinitäten ist die Symmetrie. Daraus entspringt wieder der Reiz der Asymmetrie, indem gewisse Abweichungen typischen Charakterausdruck gewinnen. Die Entstehung regelmäßiger geometrischer Formen hängt auch mit dem ursprünglichen anthropozentrischen Standpunkt zusammen. Im Viereck wurde zuerst das Prinzip unseres Körperbaues gesehen, dann erst fand man die reine geometrische Form. Die Linienführung hat wieder eine Affinität zu unserer Körperbewegung. Die Linie ist anfangs das geschlossene Erinnerungsbild einer solchen, diese aber um so einfacher, je primitiver der Organismus ist. Die Mittel der Steigerung und des Kontrastes beruhen ebenfalls auf Affinitäten. Da durch mechanische Kräfte, besonders durch Druck, Deformationen unseres Körpers herbeigeführt werden, haben wir bei gewissen Kunstwerken ein subjektives Verlangen nach solchen Formen, auch wenn das Material nicht dem unserer Glieder entspricht — was z. B. beim Holz der Fall ist — und in Wahrheit daher nicht deformiert würde, wie der Stein. So wirken bei allen nach oben begrenzten (natürlichen oder architektonischen) Öffnungen die Druckresultanten der Begrenzungsteile als Parabel.

Wir fassen daher (gemäß der eignen körperlichen Erfahrung) sämtliche Bogenformen als Deformationen derselben auf. Beim gotischen Stil entsteht durch die Zuspitzung der Eindruck des Steigens. Und dasselbe gilt für die Kuppeln. Immer wird dabei Kraftwirkung sinnfällig ausgedrückt, und erst dadurch werden die Formen lebendig. Bei objektiver Wiedergabe des Naturnotwendigen würde unser Verlangen danach nicht befriedigt werden. Aber auch in der Kunst strebt die geistige Entwicklung der Verkörperung des objektiv Erkannten statt der körperlichen Affinitäten zu, womit ihr im ursprünglichen Sinn das Urteil gesprochen ist.

Die Ausführungen des Vortragenden wurden als eigenartiger Versuch einer Neugestaltung der Einfühlungstheorie mit lebhaftem Interesse aufgenommen, in einzelnen Punkten aber, wie in der Ableitung der einfachen geometrischen Formen aus dem Abbild des menschlichen Organismus und seiner Bewegungsformen, bestritten.

Am 24. Mai sprach Herr H. Wetzel über »H. Riemanns System der musikalischen Rhythmik in seiner Bedeutung für die Musikästhetik und Musikkritik«. Riemann hat nur ein mittelbares Verhältnis zur Ästhetik im philosophischen Sinne, er hat aber — dank einer akzidentellen hohen wissenschaftlichen Begabung — wie kaum ein Zweiter unentbehrliches Material für den Ästhetiker herbeigeschafft durch erste Umarbeitung des künstlerischen Erlebnisses in die begriffliche Formulierung. In der Rhythmik, auf die die Betrachtung beschränkt bleiben soll, hat er in J. A. P. Schulz, den Theoretikern Koch und Momigny, dem Philologen Weisbach und schließlich in H. v. Bülow echtere Vorgänger als in Hauptmanns noch heute überschätztem Werk. Aber während jene über Einzelbeobachtungen nicht hinauskamen, hat seine mit der naturwissenschaftlichen Methode (besonders Wundts) verwandte Theorie die Bedeutung eines Systems. Freilich reicht auch seine Definition des Grundbegriffes Rhythmus nicht aus. Das rhythmische Erleben beginnt nicht sowohl mit der Beobachtung gleicher Zeitabschnitte, vielmehr erst mit der verschieden intensiven subjektiven Bewertung derselben (Schallhammerversuche). Mit der Auffassung des Tempos als des eigentlichen Pulses der Melodie ist zwar ein wichtiges Moment bezeichnet, die komplizierte Tempoempfindung aber noch nicht erschöpfend erklärt. Im Mittelpunkt seiner Theorie steht der Motivbegriff, der jedoch mit der gewöhnlichen feuilletonistischen Auffassung desselben so wenig etwas zu tun hat, wie mit der von älteren Musiktheoretikern allgemein angenommenen, daß ein Motiv der Figureninhalt eines Taktes ist. Es ist nicht ein formaler, sondern ein inhaltlicher Begriff. Das rhythmische Erleben hat zur Voraussetzung ein Gehörserlebnis, das sich in gleichlange Zeitabschnitte, ungefähr von der Dauer des Pulsschlags (0,7 Sekunden), gliedert. Eine solche Zeitstrecke ist besser Motivzeit als Zählzeit zu nennen. Je zwei oder drei solche Motivzeiten fassen wir zu einer Wahrnehmungseinheit (Motiv) zusammen, indem wir in sie ein verschiedenes Gewicht hineinlegen. So unterbrechen wir die Monotonie durch lustgebende selbsttätige Formung, infolge deren sich die leichten an die schweren Motivzeiten anschließen. Der Taktstrich bedeutet in einer solchen zwei- oder dreizeitigen Motivordnung nicht Trennung, sondern Herrschaft (beziehungsweise Eintritt) der schweren Motivzeit. Nach Riemanns Vorgang lassen sich alle Motivformen schließlich auf einen Typus zurückführen. In der zweizeitigen Ordnung ist der steigende (auftaktige) als der ursprünglichere, der fallende als ein verkümmerter Typus anzusehen, da ersterer eigentlich ein steigend fallender, also ein zweiseitiger ist, was auch Riemann, Wundt und andere übersehen. Dasselbe gilt von der dreizeitigen Ordnung, nur kann hier der steigende Typus in zweifacher Weise, als männlich oder weiblich, zur Ausprägung kommen. Die zweiseitige Form ist der einseitigen überlegen, aber anderseits besteht eine starke psy-

chische Neigung, die Motive fallend zu hören. Man muß also den steigend fallenden Typus, der ein zwei- oder dreizeitiger sein kann, als die Grundform des Motivs ansehen. Dieses stellt eine Apperzeptionseinheit dar und kann demnach der Inhalt einer Apperzeptionswelle (Wundt) genannt werden. Der Takt findet nunmehr seine Erklärung als Zeitstrecke, welche vom Eintritt einer herrschenden Motivzeit bis zur nächsten läuft. Daher hat sich die Taktart nach der Motivordnung zu richten, während die theoretische Vorstellung von der Gleichheit der Takte sogar die großen Komponisten oft zu einer mit ihrer Empfindung in Widerspruch stehenden Notation verführt hat. Aus den motivischen Grundformen entwickelt sich das musikalische Motivleben mit Hilfe eines doppelten Umbildungsverfahrens. Nach dem Zusammenhangsprinzip verschmelzen Motivzeiten zu einer das ganze Motiv durchklingenden Tongebung. Anderseits wird aus einfachen Motivtypen durch mannigfaltige Unterteilungen eine rhythmische Belebung gewonnen. Dies wurde vom Vortragenden an einer Reihe von einfachen Fällen am Klavier demonstriert sowie das Eintreten eines dreizeitigen Motivs in eine zweizeitige Takt- (beziehungsweise Motiv-)Ordnung. Die Taktnotation müßte diesen rhythmischen Verschiebungen entsprechend wechseln. Die Satzlehre Riemanns über das Zusammenfügen von Motiven zu größeren rhythmischen Gebilden — der Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß letztere nicht mehr ohne Erinnerungsbilder als Ganzes auffaßbar sind — stellt zwar eine zu enge Regel auf, wenn Riemann nur die Zweiergruppen als selbständige Gebilde und demzufolge nur den achtmotivigen Satz als Grundform anerkennen will, enthält aber den fruchtbaren Gedanken, daß das musikalisch-rhythmische Hören nicht ein bloßes Aneinanderreihen, sondern ein Summieren zu je zwei (beziehungsweise drei) Motiven ist. Das Zusammenfassen zweier achttaktigen zu einem sechzehntaktigen Satz lehnt Riemann mit Unrecht ab, — wenigstens wird ein gewisser Überblick über größere Strecken, der sich durch Übung des Zeitbewußtseins erwerben läßt, von Bach und Beethoven gefordert. Endlich hat erst Riemann den Gedanken klar formuliert, daß alle musikalische Tektonik dreiteilig ist, d. h. sich aus dem Thema, einem Kontrastthema und der Rückkehr zum ersteren zusammensetzt (A B A), wie es die Werke aller Formalisten erkennen lassen. Andere Lehren des Systems, wie die von der rhythmischen Umdeutung, der Synkope usw. lassen sich abstrakt theoretisch kaum auseinandersetzen. Seine musikästhetische Bedeutung liegt darin, daß Riemann in dem alten Streit zwischen den Gefühlsästhetikern und den formalen Analytikern zuerst durch die Definition des Rhythmusbegriffs im psychophysischen Sinne eine exakte Gefühlsanalyse eingeleitet hat. Er sieht im Rhythmus eine Entladung des Affekts und in den Motiven charakteristische individuelle Entladungsformen. So hat er auch die Gefühlsqualitäten des Tempos — zweifellos die intensivsten in der Musik — treffend aus den Grundformen des organischen Ablaufs der Gefühle mit ihren Hemmungen und Beschleunigungen erklärt. Die gewöhnlichen Tempowirkungen (des Andante, Allegro, Adagio usw.) hängen danach von der Dauer, beziehungsweise den Verschiebungen der normalen Motivzeit (0,7 Sek.) ab, er hat aber auch eine Verdoppelung oder Verdreifachung derselben als Ursache der erhabenen Wirkungen nachgewiesen. So erweist sich Riemanns Motivbegriff nach jeder Richtung als fruchtbar. Das an- und abschwellende Gefühl, das in uns durch das Motiv ausgelöst wird, erklärt sich wohl aus der zu- und abnehmenden Verdichtung der Aufmerksamkeit. Innerhalb dieser allgemeinen Gefühlsanalyse lassen sich aber charakteristische Varianten beschreiben. Von den energievollen auftaktigen männlichen Motiven unterscheiden sich die beruhigenden weiblichen mit langen Endungen, aus denen sich geradezu überschwengliche Anschlußmotive bilden

lassen (z. B. in Beethovens Spätwerken). Die weiteren Folgerungen der Theorie sind noch auszuschöpfen. Die synkopischen Motive steigern das rhythmische Erleben, indem sie uns zwingen, die äußerlich nicht durch den Toneinsatz hervorgehobene Zeit innerlich dennoch als herrschend stärker herauszufühlen. Der Gefühlsgehalt der Motive, von dem hier allein die Rede ist, bleibt dabei immer ein allgemeiner. Die Lust- und Unlustgefühle sind mehr an das melodische (tonräumliche) Element gebunden, das in jedem musikalischen Gebilde mit dem Rhythmus verbunden ist. Die vergleichende musikalische Stilkritik kann als angewandte Ästhetik sehr viel aus Riemanns Theorie gewinnen. So läßt sie die Stilunterschiede zwischen den Klassikern und Wagner erkennen, für dessen Schaffen charakteristisch ist, daß ihm das Bewußtsein der Einzelmotive über den größeren Einheiten öfter abhanden kommt.

In der Diskussion erhoben sich Einwendungen gegen die Annahme einer direkten Beziehung der Gefühlswerte des Tempos zum Pulsschlag. Die einschlägigen Ergebnisse der physiologischen Psychologie ließen sich heute nicht mehr aufrechterhalten. Die rhythmischen Wirkungen ständen zwar in engster Beziehung zu körperlichen Vorgängen, doch seien das gemischte Organempfindungen. Die weitere Aussprache bewegte sich um parallele Versuche auf dem Gebiete der Poetik, die Gefühlsanalyse auf eine exakte Formanalyse zu begründen (Sievers, Marbe, Norden, Groos und andere). Vom musiktechnischen Standpunkt wurde gegen die Riemannsche Tendenz der Unterordnung des Taktes unter den Rhythmus geltend gemacht, daß als dritte Möglichkeit statt der Unterordnung des einen Elements ein Nebeneinander beider denkbar sei, ja daß es anders unmöglich sei, ein rhythmisches Motiv aufzubauen, sowie daß die Taktgleichheit vielleicht auch aus einem Beharrungsvermögen abzuleiten sei. Ohne dem durchaus zu widersprechen, wies der Vortragende darauf hin, daß doch in den meisten Fällen die Taktordnung zugleich mit der Motivordnung umspringe.

In der Schlußsitzung vor den Sommerferien, am 21. Juni, knüpfte Herr G. Simmel an eine »Demonstration japanischer Sakéschalen« eine Reihe von Bemerkungen über das Wesen der japanischen Kunst. In kürzester Form lasse es sich umschreiben durch den Gegensatz der größten Weite der Phantasie zur äußersten Enge des Stils. Mit ihrer Fähigkeit, jede beliebige Schau in wenige vorgeschriebene Formen hineinzuzwingen, erscheint die japanische Kunstphantasie jeder anderen überlegen und steht sie im vollsten Gegensatz zur Weltweite des Stils und zur Motivarmut der griechischen Kunst. Das bewunderungswürdige Stilisierungsvermögen der Japaner zeigt sich darin, daß es seine Anschauung in kaum ein Dutzend gegebener Maße einzuschreiben vermag. Und bei aller Rücksichtslosigkeit geschieht das doch in einer dem Wesen der Dinge aufs feinste nachgehenden Art. Jene Kunstformen sind vor allem: das Stichblatt, das Tabaksbüchschen, der lackierte Schreibkasten, der Setzschirm, das Kakemono, der farbige Holzschnitt und die Schale. Die zum Trinken des Reisweines (Saké) beim hieratischen Zeremoniell oder festlichen Gelegenheiten dienenden Holzschalen mit Lacküberzug sind meist mit goldner, einzelne ältere Stücke noch mit schwarzer Bemalung zum Teil von großen Künstlern geschmückt und stammen größtenteils aus dem 18. Jahrhundert. Der Vortragende besitzt neben zwei anderen, im Louvre und in englischem Privatbesitz, wohl die beste Sammlung. Neue ästhetische Prinzipien gehen uns an diesen Schalen auf. Während im entsprechenden Falle in der europäischen Kunst die Darstellung entweder nur einen Dekor bildet oder als Bild völlig unabhängig von der Gefäßform ist (griechische Vasen, Gubbioteller und anderes mehr), besteht hier eine unvergleichliche Einheit zwischen der im realen

Raume gegebenen Schale und dem im idealen Raume vorgestellten Motiv, sogar wenn dieses nur einen Teil der ersteren einnimmt (schwebender Vogel). Die Bevorzugung der Schale dem flachen Teller gegenüber bezeichnet wieder einen Grundunterschied der japanischen von der chinesischen Kunst. Die Keramik ist in der letzteren durchaus Hofkunst und wendet in ihren schönsten Erzeugnissen den ornamentalen, besonders geometrischen Schmuck an. Form und Dekor weisen auf das Dutzend hin. Die japanische Kunst ist eine individuelle Kunst freier Feudalherren und bevorzugt daher die Schale, die in ihrer die Phantasie anregenden Krümmung eine angedeutete Geschlossenheit besitzt, und einen phantasievollen Dekor. Mit der griechischen verglichen, hat sie aber einen größeren Respekt vor der menschlichen Gestalt, welche niemals wie in der ersteren rücksichtslos der Form des Gefäßes angepaßt wird. Dafür hat sie ein unerhörtes Vertrauen zur Phantasie des Beschauers, so daß sie gelegentlich einzelne Bestandteile der Darstellung auf die Rückseite versetzt. Und zugleich weiß sie jedes Ding gleichsam auf die einfachste Form seines Lebens zu bringen. Die gesamte Lebensanschauung, auf deren Boden diese Kunst gewachsen ist, steht im vollsten Gegensatz zur unsrigen. Wo unsere Arbeiter ziehen, da stoßen die Japaner, sie suchen den Faden mit dem Nadelöhr, sie gehen vom Schluß zu den Prämissen zurück. Eine wörtliche Übersetzung aus dem Japanischen ergibt vollen Unsinn. Daher sind wir auch nicht imstande, ihre Kunst symbolisch zu verstehen, wohl aber ästhetisch zu genießen. Hier liegt der Punkt, wo dann doch eine Koinzidenz mit unserer Entwicklung eintritt. Es liegt in diesem Endergebnis etwas Bedeutsames für die Erkenntnis einer Allgemeinverständlichkeit der Kunst.

An diese Ausführungen schloß sich eine lebhafte Aussprache an. Der Vortragende erwiderte auf den Einwand, daß es der japanischen Kunst bei allem Reichtum der Anschauung an ethischen Ideen fehle, uns bleibe eben die symbolische Seite derselben unverständlich. Zur Erklärung des engen Zusammenhanges von Werkform und Bildschmuck wurde auf die weitgehende Herrschaft eines auf der Spirale beruhenden strengen Kompositionsschemas hingewiesen, von seiten einzelner Spezialkenner aber dem nicht zugestimmt. Von anderer Seite wurde bemerkt, daß der Dekor öfters die tektonischen Hauptrichtungen der Schalenform aufnehme, so z. B. bei der Gestalt eines Tänzers die radiale Expansion, beim umblickenden Vogel die Kreisbewegung. Die weitere Diskussion spitzte sich auf den Gegensatz der ostasiatischen zur europäischen Kunst zu. Daß dieser sich bei historischer Betrachtung abschwächt und bei Berücksichtigung älterer Entwicklungsstufen der ersteren vielleicht auflösen würde, räumte der Vortragende ein. Es wurde geltend gemacht, daß ein ähnliches Verhältnis von Weite der Anschauung und Enge des Stils in primitiven Phasen auch in Europa, vor allem in der romanischen Kunstepoche, herrsche. Das Problem der japanischen Kunst erkläre sich vielleicht daraus, daß sie zwar auch wie die europäische von der Phantasie- zur Naturanschauung fortgeschritten, zugleich aber bei der Strenge des Stilprinzips stehen geblieben sei. Unsere moderne Kunst nähere sich ihr wieder, indem sie die Rückkehr von der Natur zum Stil suche und damit auch zum Ergebnis komme, eine Werkform phantasiemäßig auszufüllen. Doch fand der Vortragende die Zustimmung eines Vertreters der modernen dekorativen Kunst dazu, daß in der Art, wie die japanische Kunst eine Werkformvorstellung in das Motiv hineinzulegen wisse, eine für uns unfaßbare Gesetzmäßigkeit wirke, während in den europäischen Kunstbestrebungen Naturalismus und Stil auseinanderfielen. Er hob zum Schluß nochmals die grundverschiedenen psychologischen Voraussetzungen des japanischen Kunstschaffens hervor, die einer allgemeingültigen Entwicklung der Kunst zu widersprechen schienen.

Nach den Herbstferien wurden die Sitzungen am 15. November wieder aufgenommen mit einer Diskussion, die schon in der vorhergehenden Sitzung eingeleitet worden war, über Vorschläge zur Reform der Bühnenkunst von Prof. P. Behrens. Als Grundlage dienten die nachstehend in gekürzter Form abgedruckten (nach einem Aufsatz des Genannten durch den Schriftführer formulierten) Thesen.

1. Eine zeitgenössische Reform der Bühnenkunst muß auf die Gewinnung eines Bühnenstils im Sinne des Zusammenwirkens von Formeinheiten zu einem einheitlichen Eindruck gerichtet sein.

2. Ihr Ziel soll die vollsinnliche Darbietung einer Dichtung durch die handelnden Personen als eigentliche Träger bilden.

3. Die Zusammenfassung der einzelnen Ausdrucksmittel erfordert eine Vereinfachung, welche ihre gleichzeitige Auffassung ermöglicht.

4. Geste und Bewegung des Darstellers soll sich dem Rhythmus einfügen (Methode Dalcroze) und mehr auf ihren plastischen Wert als auf bloße Natürlichkeit ausgestaltet werden.

5. Die Handlung soll in einer Aufeinanderfolge von Reliefvorstellungen zur Anschauung gebracht werden.

6. Zur Erzielung einer solchen Reliefwirkung bedarf es eines architektonischen Raumabschlusses (ergänzt durch einen Ausblick in freie Natur).

7. Daraus ergibt sich die Grundforderung einer abgestuften Reliefbühne von geringer Tiefe, die den architektonischen Mittelpunkt des Hauses bildet.

8. Die übrigen Requisiten der Szenerie sollen vor allem geeignet sein, die schöne Bewegung hervortreten zu lassen, durch das Kostüm aber soll die Bildwirkung des farbigen Reliefs erhöht werden.

9. Die konzentrierte Beleuchtung ist für die Geschlossenheit des Bühnenbildes nachteilig und nur ein in der Blickrichtung auffallendes diffuses Licht dem Reliefstil angemessen.

Herr Behrens bemerkte dazu, daß ihm nicht eine allgemeine Reform des Theaters nach diesen Gesichtspunkten vorschwebe. Unbeschadet der bis zu einem gewissen Grade vollendeten naturalistischen Darbietung gewisser Dramen könne man aber ein entgegengesetztes Prinzip verfolgen und auf der Grundlage einer Kunst des Schauens einen Formstil suchen. Es komme dann vor allem darauf an, die naturalistische Vorstellung des Guckkastens für das Szenenbild zu beseitigen, was zu einem Verzicht auf Fernwirkungen der Dekoration hinführe. Der Ansicht, daß dieser Raum unabhängig sein solle vom Zuschauerraum, gab er nur insofern recht, als sich darin eine neue Illusion abspiele, aber doch in der Räumlichkeit, der wir angehören, wie es ja auch wünschenswert sei, daß ein an der Wand hängendes Bild auf eine vorhandene Architektur Bezug nehme. Noch weiter gingen die Meinungen auseinander in der Grundfrage, welche selbständige Bedeutung die Bühnenkunst der Dichtung gegenüber besitze und wo ihre eigentliche Wurzel liege. Ihre (auch historisch betrachtet nachweisbare) Unabhängigkeit von der Wortdichtung erkannte Herr Behrens an. Es sei sogar möglich, auf einzelne ihrer Faktoren, selbst auf die Rede oder auch auf die Farbe, ganz zu verzichten. Wenn aber ein Zusammenwirken stattfinde, so müsse es in einer proportionierten Synthese und nicht in einer bloßen Summierung der Mittel bestehen, wie z. B. in Wagners Musikdrama. Keineswegs solle der neu zu erstrebende Stil nur auf optischem Wege gesucht werden. Unter Umständen könne sogar das Akustische wichtiger sein. Doch komme es immer auf Erzeugung einer vollsinnlichen Illusion an, und diese Illusion solle nicht eine naturalistische, sondern eine vergeistigte sein. Die Gesamtwirkung könne sich dann aber nur auf einer Abkürzung und Proportionierung aufbauen. Als ent-

schiedenster Opponent wandte sich Herr J. Bab gegen die Forderung, daß malerischen Prinzipien auf die Gestaltung der Darstellung ein Einfluß eingeräumt werden solle, wie das z. B. zum Unheil der Schauspielkunst im Münchner Künstlertheater geschehen sei. Organischer Mittelpunkt, von dem aus sich das Spiel als eine Synthese der Künste begreifen lasse, sei einzig und allein jener Wert, den der Schauspieler schaffe, anzusehen. Die von uns erlebten Wirkungen aber seien weder optischer noch akustischer, sondern physiologischer Art, ein stilisierter Ausdruck der Vitalität. Auf die mimische Kondensierung von Lebensvorgängen komme es an. Eine Bewegung aber lasse sich nicht in einzelne Bilder auflösen oder einer Gesamtkomposition einordnen. Um so weniger könne zum Gesetz erhoben werden, daß sie von der Seite gesehen werden solle. Es komme lediglich darauf an, die Hilfskünste unserem modernen Geschmack anzupassen, und über die Art, wie das zu geschehen habe, könne man den die Ausstattung betreffenden Vorschlägen zustimmen. Von anderer Seite wurde die Durchführbarkeit der Thesen bei einzelnen Stücken, soweit es sich um die Unterstützung der Stimmung durch die Schwesterkünste handelt, zugegeben, ihre allgemeine Anwendbarkeit auf die Aktion aber schon im Hinblick auf die allgemeinen räumlichen Verhältnisse des Theaters bestritten. Auf Gegenbemerkungen, daß es nicht nur auf die Wirkung des einzelnen Schauspielers, sondern ebensosehr auf das Zusammenspiel und die Verbindung der Gestalten mit dem Raum ankomme, gab Herr Bab zu, daß einige allgemeine Regeln dafür zu beobachten seien, und besonders daß es Momente der Erstarrung gebe, wo sich ein Bild stellen lasse. Der Rhythmus aber, dem sich der Ausdruck des lebendigen Körpers einfüge, könne immer nur ein psychischer und nie ein optischer sein. Herr Behrens erwiderte, daß sich aus dem Prinzip der Vitalität kein Maßstab für einen Stil gewinnen lasse. Die bloßen Einfühlungen hätten der Schauspielkunst geschadet. Jeder Rhythmus habe sinnlichen Charakter. Wie unsere ganze Kultur, so bedürfe auch die Bühnenkunst einer ästhetischen Fortbildung nach dieser Seite. Und dann komme es vor allem auf Steigerung der plastischen Werte an. Für diese aber sei die Seitenansicht zweifellos die günstigere, ohne daß dabei eine strenge Beschränkung stattfinden solle. Der Begriff des Reliefs sei natürlich hier in einem allgemeineren und nicht im technischen Sinne aufzufassen.

In der letzten Sitzung des Jahres sprach Herr M. Deri über »Begriff und Bedeutung des Gefühlssymbols in den Künsten.« Der Vortrag wird im folgenden Jahrgang der Zeitschrift zum Abdruck kommen. Der Vorstand der Vereinigung, die zurzeit 55 Mitglieder zählt, wurde wiedergewählt. Die Schriftführung liegt in Händen von Dr. O. Wulff (Steglitz, Lindenstraße 19).

Die konkret-idealistische Musikästhetik im 18. Jahrhundert.

Von

Hugo Goldschmidt.

Neuere historisch-kritische Übersichten über die moderne Musikästhetik — ich denke vor allem an das verdienstvolle Buch Paul Moos'[1]) — sehen in dem Dänen Örsted den Ästhetiker, der »das Prinzip des konkret-ästhetischen Idealismus zum ersten Male in seiner ganzen Tragweite auf die Musik angewendet« habe (Moos). Einzelne Wendungen bei Heinse[2]) legten mir nahe, die Grundlegung zu dem Gebäude der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert zu suchen. Zunächst bestanden für mich noch keine Zweifel an der Originalität von Heinses aphoristischen Bemerkungen, die in die Herrschaft des französischen Rationalismus Bresche legten[3]). Später stiegen mir Zweifel an ihr auf, und ich vermutete den Einfluß Herders, der auch tatsächlich hie und da stattgehabt haben mag. Nunmehr glaube ich aber die erste Quelle gefunden zu haben, die er benutzt hat. Die literarische Unsitte des Verschweigens der benutzten Hilfen, die stillschweigend geduldete Sünde des Plagiats erschweren ja für diese Periode die Feststellung des letzten Ursprungs ungemein. In unserem Falle aber haben wir mit einem offenbar ehrlichen Schriftsteller zu tun, der in der Vorrede seines Werkes gerade in dem ausgesprochenen Wunsche, dem Verdachte wissentlichen Verschweigens seiner Quellen zu entgehen, sie anführt. Der Titel des Werkes ist: *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art,* Paris 1779, auf Grund der auf der letzten Seite reproduzierten Lizenz allgemein dem Chabanon zugeschrieben.

Die Vorrede flößt Vertrauen ein. Er versichert, seine neue Lehre lange zurückgehalten und mehr als 25 Jahre ständigen Nachdenkens an sie verwendet zu haben. Bewußt, aber nicht überhebend glaubt er aussprechen zu dürfen, er könne im einzelnen fehlgegangen sein, sei aber sicher, im wesentlichen die Wahrheit gefunden zu haben. Und das darf ihm in der Tat zugestanden werden: mit dem altfranzösischen Rationalismus und der Nachahmungstheorie hat er gründlich aufgeräumt und die Grundlagen für die heute herrschende konkret-idealistische Lehre gelegt, wenn auch noch nicht bis in die Einzelheiten ausgebaut.

Der blinde Glaube an die »*facultés rationelles*« des La Motte-Houdard, Pluche, Dubos und Boileau, an die Unterwerfung der Kunst unter die Gesetze des Verstandes, jene »*esthétique objective*«, wie sie Ecorcheville[4]) nennt, hatte sich in Frankreich fast unwidersprochen bis in die siebziger Jahre behaupten können. Selbst feine Köpfe, wie der Ästhetiker Morelet[5]), die an der Nachahmungstheorie bereits zu rütteln begonnen hatten, konnten sich doch noch nicht gänzlich von dem Rationalismus der Régence-Periode lossagen. Ja noch 1785, nach Glucks Erfolgen in Frankreich, vermochte selbst ein so guter Kenner der Oper, ein so einsichtsvoller Schriftsteller wie Cépède[6]), den Grundgedanken dieser Ästhetik noch nicht aufzu-

[1]) Moderne Musikästhetik in Deutschland.

[2]) Hildegard von Hohenthal und Nachlaß.

[3]) Vgl. meinen Aufsatz »Wilhelm Heinse als Musikästhetiker« in der Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 10 ff.

[4]) *De Lulli à Rameau 1690—1730, Esthétique musicale.*

[5]) *De l'expression en musique,* abgedruckt im *Mercure de France* von 1771. Die Abhandlung ist 1759 in Mailand geschrieben.

[6]) *La poétique de la musique.*

geben. Man muß das berücksichtigen, um die Bedeutung des *Chapitre premier* unseres Buches zu würdigen. Schon die Überschrift ist bezeichnend.

Wie weit und worin darf die Philosophie sich mit der Kunst befassen? Jedes Kunstwerk, wird ausgeführt, entsteht aus einer inneren Eingebung, an der weder Intelligenz noch reales Gefühl Anteil haben: »*Ceux qui les inventent (sc. les arts) et les pratiquent avec succès sont entrainés par un sentiment intérieur, dont eux-mêmes ils n'ont qu'une connoissance confuse.*« Die Schöpfung alles Schönen ist ihm also ein Werk der Phantasie, etwa im Sinne Fechners, nicht etwa in demjenigen der platonischen Intuitionslehre [1]).

Er folgert nun weiter: Die Philosophie kann für die Kunst nur eine sekundäre Rolle spielen. Die erste gebührt der schaffenden Phantasie *(instinct créateur)* dem gegenüber der Verstand *(l'esprit)* nur ein schwacher Schüler ist. Mithin ist es also nicht die Aufgabe der Ästhetik, der Kunst Gesetze zu geben, sondern sie in der gewonnenen Gestaltung betrachtend vor Abirrungen zu bewahren und sie in neue Gleise zu leiten — eine Aufgabe, die sie tatsächlich im Laufe der letzten Jahrhunderte mehr als einmal erfüllt hat; so wenn im ausgehenden 16. Jahrhundert der Humanismus den musikalischen Fachmann zur Subjektivität führte, indem er den Einzelgesang, die Oper, das Oratorium ins Leben rief, so wenn die Literaten des 18. Jahrhunderts durch das Desiderat einer stärkeren Betonung des Dramatischen in der Oper zum italienischen Risorgimento (Jommelli, Traetta) und Gluck zu jenen Meisterwerken anregten, auf denen das neue Musikdrama basiert. Eine zweite, ihre eigentliche, Aufgabe aber sieht die Philosophie darin, die Leute von Geschmack über die Ursachen ihres Vergnügens an der Musik zu unterrichten *(»instruire les gens de goût sur les différentes causes de leur plaisir«)*. So betrachtet ist ihm die Theorie der Künste die Theorie »*de nos sensations les plus délicates*«, die Theorie unserer ästhetischen Gefühle [2]). Sie untersucht unser psychisches Verhalten in Beziehung auf unsere Sinne, die uns Lust oder Unlust übertragen, »*il (le philosophe) contemple notre âme correspondante avec nos sens qui, ministres de ses affections, lui apportent le plaisir et la douleur*«. Welcher Art nun diese Beziehungen der Musik zum Gefühlsleben sind, was er vorzüglich unter »*sensations*«, den ästhetischen Gefühlen versteht, erfahren wir erst auf einem Umweg. Der Autor muß zunächst zur Nachahmungstheorie Stellung nehmen. Morelet [3]) hatte bereits das Axiom durch den Hinweis auf die Tatsache erschüttert, daß eine treue Nachahmung des Nachtigallengesanges durch eine Kinderklarinette gar keinen Eindruck hervorrufe, wohl aber eine Symphonie, die ihn nur unvollkommen nachmache, und daraus gefolgert, daß die Musik nicht streng nachahme, sondern nur annähernd, daß sie vielmehr stilisiere, und daß ein Pakt bestehe zwischen der Seele und denjenigen Sinnen, auf die die Musik einwirke. Er kam also bereits dazu auszusprechen: »*C'est que les arts*« — also die Künste —, »*sont quelque chose de plus que l'imitation exacte de la nature*«. Chabanon knüpft an diese Ausführungen an. Er geht von dem Begriffe Musik als einer Folge nach bestimmten Regeln verbundener und von dem Ohre mit Lust aufgenommener Töne aus (Melodie), stellt fest, daß sie in diesem Sinne auf Kinder und Tiere wirke, daß die Musik der Völker niedriger Kultur durchaus keinen Ansatz zur Nachahmung äußerer Vorgänge zeige, ja daß sie nicht einmal dem Cha-

[1]) Vgl. hierzu Kreibig, Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens IV, 532 dieser Zeitschrift.

[2]) Der Begriff »Sensation« bezeichnet nach einer anderen Stelle (S. 69) das ästhetische Gefühl, im Gegensatze zum realen, das »Sentiment« heißt.

[3]) a. a. O.

rakter — Traurigkeit, Fröhlichkeit — der Worte des Gesanges entspreche, Aus alledem folgert er, daß die Nachahmung zu den Eindrücken der Musik auf das Ohr wenig Beziehung habe, daß ihr Reiz in ihr selbst und in der Melodie liege — »*que le charme de la mélodie y fait presque tout*« — und daß sie für das Ohr dasselbe bedeute, wie das einwirkende Objekt für das Auge, den Geruch, das Gefühl. Die Musik wirke also unabhängig von jeder Nachahmung. Inwieweit kann sie aber — wird nunmehr die Untersuchung fortgesetzt — überhaupt äußere Vorgänge und reale Affekte nachahmen? Jene mit völliger Wahrheit nur dann, wenn das Objekt selbst Musik ist (Fanfaren, ländliche Tänze usw.). Schon wo sie das Geräusch des Baches malen will, steht ihr nur die rhythmische Aneinanderreihung weniger Töne eines leisen Schwankens zu Gebote. Immer wird die Musik, selbst dort, wo sie dem Vorbilde näher kommt, wie bei Schilderungen von Gewittern, des Brausens eines wütenden Meeres, ihren Wert nicht in ihren tonmalenden Funktionen erweisen, sondern in ihren spezifischen Qualitäten des Tongebildes — »*le musicien qui produit de tels tableaux ne fait rien, s'il ne les produit pas avec le chant heureux, peindre n'est que le second de ses devoirs, chanter (mélodie) est le premier*«.

Chabanon geht nun sogar so weit, äußere Vorgänge nachahmende, also in unserem Sinne tonmalende Musik überhaupt nur so weit zuzulassen, wie ihr das Wort oder die Handlung entgegenkommen, also in der Oper, hier auch in der Ouverture. In der reinen Instrumentalmusik, ja selbst in der Vokalmusik außerhalb der Bühne, verwirft er sie völlig. Für seine Zeit und für den Stand der damaligen Orchestermusik ist sein Gesichtspunkt wohl begründet. Haben doch noch neuere Ästhetiker wie E. von Hartmann selbst gegenüber der Wagnerischen und neuesten Musik jede Tonmalerei verworfen oder doch nur als Überlieferung eines dem dargestellten Vorgange verwandten Gefühlsgehalts zugelassen.

Zur Lösung der Frage, soll und kann die Musik die realen Affekte (»*sentiments*«) schildern und besteht der Gesang insbesondere in einer Nachahmung desjenigen sprachlichen Tonfalles, den der reale Affekt erzeugt — die altfranzösische Lehre und die Affektentheorie Matthesons —, geht Chabanon auf die Diskussion der Frage zurück, ob der Gesang aus der Sprache entstanden oder aber ihr vorangegangen sei. Auch hier bezeugt er den unerhörten Mut, der gesamten Philosophie seiner Zeit und derjenigen Rousseaus insbesondere entgegen darzutun, daß der Ton und die instrumentale Musik dem Gesange vorausgegangen, daß also eine Nachahmung des Wortes und des sprachlichen Tonfalles der Musik nicht inhärent sein könne. Mit der neueren Philosophie, vorzüglich denen Stumpfs [1]) ähnlichen Gründen führt er aus, daß die Sprache aus sich heraus niemals erkennbare Intervalle und damit Musik überhaupt habe erzeugen können, denn keine Sprachen, auch nicht die antiken, besäßen bestimmbare Intervalle. Mit dieser Feststellung falle also die herrschende Anschauung, daß der Gesang real-affektuosen Lautgebungen der Sprache sein Vorbild entnehmen könne und müsse, in sich zusammen. Der beliebte Effekt des natürlichen Schreis sei mithin als unmusikalisch zu verwerfen.

Wenn also die Musik nicht nachahmt, was ist sie? In welchem Verhältnis steht sie zu unserem Gefühlsleben? (Chapitre 9.) Nehmen wir an, wird ausgeführt, eine Arie erscheine uns zärtlich *(tendre)*, so versetzt sie uns nicht in denselben geistigen und körperlichen Zustand, wie wenn wir wirklich für eine Frau, den Vater, einen Freund zärtlich empfinden, aber zwischen beiden Gefühlsregungen (»*situations*«), zwischen der musikalischen Empfindung (»*musicale*«) und der realen

[1]) »Musikpsychologie in England«. Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. I, 1885.

(*»effective«*) bestehe eine Analogie, so gestaltet, daß der Verstand dahin neigt, eine für die andere zu nehmen. Warum soll nun der Eindruck der Musik (*»l'effet de telle musique«*) ein ästhetisches Scheingefühl (*»sensation«*) und nicht ein reales Gefühl (*»sentiment«*) sein? Weil der Eindruck zu unbestimmt ist, als daß man ihn einer bestimmten Gefühlssphäre (Mutter-, Vaterliebe) zuweisen könne, es liegt hier nur ein von dem verursachenden Erkennungsinhalt losgelöstes Gefühl vor (*»l'effet plutôt une sensation un peu vague, qu'un sentiment déterminé«*). Und doch bestehe eine innige Beziehung der Musik zum realen Gefühlsleben. Der Verfasser untersucht nun, warum uns eine Melodie traurig, fröhlich, weich oder fest erscheine, und gerät dabei in psychologische Gebiete, die dem damaligen Wissen noch verschlossen bleiben mußten, und die hier ebenso übergangen werden sollen, wie seine weiteren Ausführungen über Tanz und musikalischen Stil. Hier sollte nur bewiesen werden, daß Chabanon es war, der unsere neuere Musikästhetik inauguriert hat; denn es ist hier ausgesprochen, was später erst Hanslick energisch betont hat, daß die Musik, so wenig wie andere Künste, die Aufgabe hat, reale Gefühle unmittelbar zu erwecken, daß aber ihre Resonanz für alles ästhetische Erfassen unerläßlich ist; ferner, daß die Musik nicht fähig ist, bestimmte einzelne Gefühle und Affekte mit eigenen Mitteln allein auszudrücken, weder in der instrumentalen Musik noch in der vokalen. Chabanon stellt ferner fest, daß die Musik nicht aus der Sprache entstanden und folglich nicht an eine Nachahmung des sprachlichen Tonfalles gebunden sei, er führt endlich alles Schaffen auf die Phantasie »als Organ des reinen Schauens und künstlerischen Produzierens« zurück, die in völliger Unbewußtheit des eigenen Ich und seiner realen Gefühle sich betätige.

Besprechungen.

Ernst Krieck, Persönlichkeit und Kultur. Kritische Grundlegung der Kulturphilosophie. Heidelberg 1910, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. XVI, 512 S.

Nach dem Vorwort ist der Zweck des vorliegenden Buches, »mitzuarbeiten an der großen kulturellen Aufgabe der Gegenwart, an der Umgestaltung der nationalen Kultur im Sinne einer Vertiefung und einer Neubelebung des Idealismus«, den das Deutschtum erzeugt hat, und der vor allem »Bewußtsein der Freiheit und Göttlichkeit, der inneren Unendlichkeit, aus der alle Wirklichkeit erwächst«, besagt. Wie weit dem Verfasser die Lösung der Aufgabe gelungen ist, vermag ich nicht zu beurteilen, da ich das Buch zum größten Teile, vor allem in seinen grundlegenden Partien, nicht verstanden habe. Zwar bittet der Verfasser selber für das Mühsame, das seiner Darstellung anhaftet, um Nachsicht. Die Kritik müsse sich mit den letzten und obersten Prinzipien auseinandersetzen, und die Luft da oben sei abstrakt und poesielos. Aber wenn auf Schönheit der Form und Größe des Stils verzichtet wird, braucht doch darum die Klarheit und Verständlichkeit nicht preisgegeben zu werden. Zwar vermag der historisch orientierte, mit der Terminologie und den Gedankengängen der deutschen spekulativen Philosophie von Fichte bis Hegel wohl vertraute Leser einige Grundgedanken dieser Spekulation, vor allem die Lehre vom Ich als schöpferischem Weltprinzip im Sinne des jungen Schelling, die dialektische Methode, die intellektuale Anschauung usw. in dem vorliegenden Bande wiederzuerkennen. Schwer ist es aber, ein klares Bild von der Art und Weise zu gewinnen, wie nach des Autors Meinung sich diese und viele andere Momente, zu denen auch noch besonders der Stirnersche Individualismus zu rechnen ist, zu der »deutsch-nationalen Religion«, dem Idealismus zusammenschließen sollen, der unsere Zuflucht und unser Glaube sei. Mir ist es nicht gelungen. So kann ich von dem Inhalt dieses Buches nur in des Autors eigenen Worten berichten, die zugleich eine Probe seines Stils sein mögen.

Was ist Persönlichkeit? »Persönlichkeit ist die Gesamtheit der Beziehungen eines Einzelmenschen als Wertstufe. Diese Beziehungen sind: 1. Bedingungen des Werdens (Passivität der Persönlichkeit), 2. Betätigungen (Aktivität der Persönlichkeit). Persönlichkeit ist somit einerseits bedingtes, anderseits unbedingtes, bedingendes Kulturmoment. Sofern beide Seiten nicht äquivalent sind, ist die Persönlichkeit der Quell alles Seins, aller Bewegung.« »Diese Definition setzt die Persönlichkeit als eine begriffliche Einheit, welcher eine sinnliche Einheit, das Individuum, entspricht. Die Begriffseinheit ist durchaus formal, nämlich Synthese des Subjektes und des Objektes; der jeweilige Begriffsinhalt, die aus dieser Synthese erwachsene Bestimmtheit des Objektes vom Subjekte, und umgekehrt ist die empirische Persönlichkeit, das Postulat aller Erfahrung« (S. 1). Auf Grundlage dieser Bestimmungen, mit denen das Werk beginnt, wird die Persönlichkeit als oberstes Prinzip aller Philosophie entwickelt. Das Wichtigste ist hierbei, daß aus ihr das »Allgemeine« als die »bloße Möglichkeit der Passivität, des Aufnehmens fremder Wirkung« (S. 17) abgeleitet wird. Denn mit dem Allgemeinen hat es dann der zweite Teil des Werkes,

die »Kulturphilosophie«, zu tun. So schließt der erste Teil (S. 127): »Die Persönlichkeit ist für das Allgemeine Grund und Zweck. In ihr selbst liegt der letzte absolute Zweck, während in ihrer Bildung das Allgemeine relativer Grund und Zweck ihrer selbst ist. Damit ist die alte Achillesferse des Idealismus geheilt, die Frage nach dem Hervorgehen des Erscheinenden aus dem Wesen gelöst. Jede einzelne Kulturstufe läßt sich als ein charakteristisches Abhängigkeits- und Wechselverhältnis (durch Zweck und Mittel) des Intelligiblen und des Logischen darstellen und erschöpfen. Das Prinzip ihres Verhältnisses ist das zeitliche Werden; das Konkrete in ihr die Persönlichkeit.« — Die Kulturphilosophie stützt sich auf folgende Sätze: »Die Passivität der Persönlichkeit ist in ihrem Ansichsein das Objekt schlechthin: das Kultivierbare.« Dieses »Objekt schlechthin« ist die »Gesamtheit aller um feste Punkte (Substanzen) angeordneten Betätigungen, welche als das ruhende Sein die Spontaneität der Persönlichkeit ersetzen. Es ist die Ausgeglichenheit der an sich irrationalen Persönlichkeiten, aber als solche bloßes Postulat, dessen Wirklichkeit nur erst wieder in der subjektiven Teilnahme einer Persönlichkeit besteht« (S. 128). Dieses Allgemeine oder Objektive schlechthin wird als Begriff Wissenschaftslehre, als Motiv Ethik und im Ideal Religiosität und Kunst. Ich setze aus der Wissenschaftslehre einige Ausführungen hierher: »Der Begriff, d. h. die Übertragung der Selbstheit als Form des Objekts, assimiliert das Nicht-Ich dem Ich. Dieser Vorgang ist der Anthropomorphismus; das Resultat die objektive oder abgeleitete Substanz, das Ding. In dieser Urhandlung ist der ganze Gegenstand des kritischen Geschäfts befaßt: alle apriorischen Formen des Subjekts, Anschauungsformen, Kategorien und Ideen sind nur Differenzierungen dieses Aktes« (S. 151 f.). »Das Wesen der objektiven Kausalität besteht darin, daß die Wirkungen (Erscheinungen) unter einem gemeinsamen Wesen zusammengefaßt werden, welches als Eigenschaft einer Substanz (des Dinges) hypostasiert und als Ursache gesetzt wird« (S. 145). »Die Natur ist der jeweilige Reflex der aus Spontaneität geborenen und unter Zeitverhältnissen stehenden vernünftigen Bildungsbedingungen der Persönlichkeit in Selbständigkeit und Selbsttätigkeit« (S. 151).

Aber ich verzichte auf weitere Proben und unterlasse auch, die eigentümliche Theorie, nach welcher das »Hören das eigentliche Prinzip der Vernunft, der eigenen Passivität, die fremde Spontaneität« ist (S. 108, 139, 229, 459, 492) näher auszuführen. Hier interessiert doch wesentlich, was der Verfasser über die Kunst zu sagen hat. Was uns in diesen neben den ethischen Partien verhältnismäßig verständlichsten Ausführungen entgegentritt, sind die wohlbekannten Allgemeinheiten der spekulativen Ästhetik. »Kunst ist Gestaltung und Beherrschung der Mannigfaltigkeit des Bewußtseins durch dessen transzendentale Einheit, das Selbst, welches aber wiederum nur zur Erkenntnis seiner selbst kommt durch die Vielheit, das Objekt, das Allgemeine, wie das Bewußtsein überhaupt auf diesem, dem Vernünftigen ruht. Damit ist zugleich, eben durch das Objekt, die Wirkung . . ., der ethische Wert der Kunst gegeben: durch das Objekt werden alle an ihm teilnehmenden zur eigenen transzendentalen Selbstheit und Freiheit geleitet. Kunst ist also Betätigung aus Freiheit und Spontaneität« (S. 406). »Der ästhetische Zustand ist der mögliche Ausgleich der Aktivität mit der Passivität« (S. 416). Allerdings verharrt er im wesentlichen in der Passivität; »das aktive Moment an ihm bleibt in der subjektiven Vereinzelung, ist momentaner Genuß und hat auch nicht die Fähigkeit, die Gesamtheit des Bewußtseins plastisch zu gestalten und zu beherrschen« (ibid.). »Sein Tun ist jedoch Vermittlung des vom Kunstwerk gesetzten Ideals mit dem abgeplatteten, sinnlos gewordenen Allgemeinen« (S. 417). »Zweck und Inhalt der ästhetischen Erziehung ist . . . die Hinleitung zum Bewußtsein der



transzendentalen Freiheit; die Kunst des Lebens ist, die Einheit des Mannigfaltigen des Bewußtseins und Handelns, die Abstufung des Objekts nach seinem Werte (Zweckmäßigkeit) für den transzendentalen Zweck, die oberste Idee und durch diese einen Maßstab für alle Zwecke und Werte herzustellen« (S. 422). »Kunst ist der Verkehr, der Austausch der aus dem innersten, göttlichen Leben fließenden Ideen, welche Prinzipien des Lebens und alles Seienden und Werdens sind« (S. 426). »Die Idee erzeugt immer die siegende Wesenheit und Einheit, die Gegensätze deren Mittel: das Gesetz der Einheit ist das oberste oder Zweckprinzip der Kunst; das Gesetz der Kontraste ist das Prinzip des Mittels und das Postulat des adäquaten Ausdrucks, die Forderung, daß die Idee nichts anderes sei, als was in den verwerteten Mitteln verwirklicht ist, das Prinzip der Beurteilung und Bewertung des Werkes.« »Dessen Beziehung auf die Totalität soll nicht durch den Begriff oder ein anderes konventionelles Mittel hergestellt werden, sondern soll durch die Idee, durch ihr transzendentales Moment gegeben sein. Das sinnliche Mittel ist also unmittelbar Träger des unendlichen und freien Selbstbewußtseins« (S. 446). »Regel, Regelmäßigkeit oder Gesetz sind also Produkte des Rhythmus und seiner transzendentalen Idee (Selbst), nicht dessen Voraussetzung; es sind allgemein gewordene, ursprünglich subjektive Analysen und Synthesen der postulierten, an-sich-seienden Bewegung, wodurch diese zur Bestimmtheit, zur Quantität und Qualität kommt« (S. 451).

Ich frage nun: Was soll ein solches Buch? Wen will der Autor, der offenbar mit ehrlicher Begeisterung und Ernst ans Werk gegangen ist, überzeugen? Für jeden Uneingeweihten bleiben seine Ausführungen unverständlich. Und der philosophisch geschulte Leser wird auf Schritt und Tritt von der Unbestimmtheit und dem unmethodischen Charakter dieses Denkens aufs peinlichste berührt. In dem Vorwort wird angedeutet, daß dieses Buch keine dogmatischen Resultate, kein System, keine fertigen Lösungen geben, sondern Probleme stellen, Anregungen aufzeigen und vor allem befreien will. Ich habe in dem Buche kein Problem entdecken können. Ich würde die Fülle erstaunlicher Offenbarungen, die ohne den geringsten Ansatz eines Beweises, beständig ineinander verfließend, in atemberaubender Geschwindigkeit aufeinander folgen, als typisch für einen metaphysischen Dogmatismus ansprechen, der doch für alle Zeiten überwunden sein sollte. Diese »kritische Grundlegung der Kulturphilosophie« hat nichts mit einem philosophischen Kritizismus zu tun. Daher scheint sie mir nicht dazu angetan, zur Wiederbelebung des »absoluten« Idealismus beizutragen, der, wenn überhaupt, nur auf die behutsamste und allseitig gesichertste Art in methodischer Entwicklung unserem ungläubigen Zeitalter beizubringen wäre. In dem vorliegenden Werk vermag ich nur eine willkürliche Auffrischung von Elementen einer vergangenen Spekulation zu erblicken.

Berlin. Max Frischeisen-Köhler.

Julius Bab: Kritik der Bühne. Oesterheld & Co., Berlin 1908. 8°. 167 S.

Der Titel leitet irre, versteht man unter »Kritik« Prüfung nach bestimmten Maßstäben. Das ist's nicht. Der Untertitel: »Versuch zu systematischer Dramaturgie« deckt schon mehr, verspricht aber weniger, als das reiche Buch hält. Diese Inkonkordanz hängt wohl mit der Entstehung zusammen: eine Anzahl von Einzelaufsätzen, im Lauf mehrerer Jahre geschrieben, zeigten dem Verfasser schließlich einen organisierenden Mittelpunkt und wurden zu einem Buche gestaltet (nicht geheftet!). Diese zentripetale Entstehungsart hat gegenüber der zentrifugalen — die von einem Mittelpunkt aus zur Stellung und Lösung der angrenzenden Probleme fortschreitet — aller-



dings leicht den Nachteil weniger streng logischer und übersichtlicher Architektur, aber stets den Vorteil größerer Erlebnisnähe und -wahrheit, geringeren logistischen Zwangs. Mag daher auch manch allgemein-theoretische, vielleicht erst später hinzugefügte Fundierung nicht stützkräftig sein — damit stürzt noch nicht der Bau, der innerlich vielfältig gebunden, gleichsam durch ein tiefliegendes organisierendes Erlebnis-Metazentrum im Gleichgewicht ruht.

Erlebnis der Gegenwart und dessen Analyse, davon geht Bab aus. Deshalb weist er die rein historische Methode ab, die nirgends der Erkenntnis der Wesenskräfte näher bringe. Eher täte das noch eine Kritik der gegenwärtigen Erscheinung, da die Kraft (!), die eine Erscheinung geschaffen habe, sie auch in jedem Augenblick erhalten müsse. Darum Analyse des für uns wirksamen, mit dem Wort Bühne umspannten Etwas: die hier erworbenen Kräfte (!) sollen durch systematische Untersuchung in ihrer Selbständigkeit und Bedingtheit erkannt werden. Also Realismus, Jasagen zum Recht und Sinn der gegenwärtigen Zeit und der Trieb, alles Lebendige, das er um sich spürt, als Lebendes zu erfassen: das ist sein Grundverhältnis zu den Dingen.

Zuerst sucht Bab den Formcharakter jeder Bühnendarbietung zu erkennen: vorher gefertigte Texte, gleichviel ob Sprachkunstwerk oder bloß planvolle Aktionsanweisung, werden von Menschen reproduziert mit dem Zweck, durch Ton und Gebärde den im Text gegebenen Vorgang als augenblicklich wirklich erscheinen zu lassen. Wo der Text ohne Absicht auf Wirklichkeitsillusion sich darbiete, hätten wir einen Vortrag, wo die planvolle Anweisung fehle, ein Maskentreiben. Damit wären wir allerdings bei den historischen Wurzeln, aber jenseits alles dessen, was uns Theater heiße.

Hier zeigt sich, daß einer spricht, dessen Lebenssucht jeder Historie instinktiv feind ist, der aber für diese Feindschaft sachliche Gründe sucht und sich dabei naturgemäß vergreift. Kein Historiker würde Vortrag und Maskentreiben in dem Sinn historische Wurzel nennen, daß sie schon das Wesen von Theater darstellen; denn auch der Historiker muß in solchen Fällen zuerst eine Analyse der gegenwärtigen Erscheinung vorgenommen, eine bestimmte Umschränkung des Begriffs, das ist in erster Linie des Erlebnisses »Theater« gewonnen haben, ehe er im Ablauf der Zeiten den Augenblick feststellen kann, wo dieses Gebilde zum erstenmal in seinem Wesentlichen aus irgend welchen Elementen ersteht. Aber hier dürften sich die Wesenskräfte wegen der geringeren Kompliziertheit der Erscheinung und der schärferen Geschiedenheit der Elemente vor der Vereinigung leichter erfassen lassen; und indem nun eine wechselseitige Befruchtung von historischer Erkenntnis und Gegenwartsanalyse stattfindet, erreicht wohl diese (meinetwegen kombinierte) Methode mehr als die bloße systematische Analyse der Gegenwart. Eine rein historische Methode aber gibt es bei solchen Zusammenhangsfragen nicht: jede setzt Gegenwartsanalyse, d. h. zum mindesten Analyse der gegenwärtig vorliegenden Begriffe voraus.

Drama und Schauspielkunst (für Texte und Darstellungen die reinsten Vertreter gesetzt) sind im Bühnenkunstwerk unter sich verbunden und, trotz der Eigenexistenzmöglichkeit und der zeitlichen Priorität des Dramas, hier absolut gleichwertig. — Ein Kern Babscher Anschauung. — Alles andere: Malerei, Architektur, Musik, dient nur — der Regisseur ist kein Künstler, sondern nur Organisator — und so gliedert sich der Stoff in drei Hauptabteilungen: Drama, Schauspielkunst — und Theater.

Die Analyse muß hier eng zusammendrängen, unter Aufgabe vieler fein ausspinnender Einzelheiten.

Die Abteilung Drama beginnt mit einer morphologischen Betrachtung. Sie stellt die Frage: wie sieht ein dramatisches Gedicht aus? — und erkennt, daß

es stets zwischenmenschliches, soziales Geschehen zeigt. Dieses wird uns, zufolge einer tieferen Beschränkung unseres Geistes, nur in Form einzelner Zweikämpfe bewußt, weshalb das Zwiegespräch, diese Reduktion der Verschlungenheit des Lebens auf die Grundform unseres Bewußtseins, für den Dramatiker Einheit und Grundelement ist. Durch Variation und Kombination schafft er die lebensnäheren Formen. Variation: Einer gegen eine Gruppe; Gruppe gegen Gruppe. Zwischenform: Dialog mit Zuhörer. Kombination: mehrere Dualismen zugleich. Und hier wieder neben der von einem Individuum ausstrahlenden Formation eine zweite, wo die elementaren Dialoge in sich geschlossen sind, aber in verschränkter Folge und schnellem Wechsel nur bruchstückweise laut werden — und endlich eine dritte: nicht äußerlich verschränkte Folge, sondern innerlich verschränkte Kampfverhältnisse. Babs Beispiel: die letzte Szene im Lear. Daneben gibt es allerdings noch Gespräche, die nicht auf dialogische Elemente zu reduzieren sind, und so weisen die Formen des Sprechens der morphologischen Betrachtung eine neue Seite. Bab geht hier von der Kantischen Drittelung menschlichen Seins aus: neben der handelnden, praktischen Entfaltung eine zweifache Art des zwecklos in sich ruhenden Verhaltens: das ästhetische und das theoretische. So drittelt sich auch menschliche Rede: das praktische Sprechen, eine Bewegung und ein Bewegen, ein Versuch, die Lage des Redenden und des Angeredeten irgendwie zu verschieben — der Kern des Dramas — das zweckfreie Sprechen, ästhetisch: voll sinnlichen Selbstgenusses allerlei Tatsachen hin- und herreichend; theoretisch: Versuche, Wahrheit zu formen, ohne den Willen, etwas Reales außerhalb des Gesprächs zu bewegen. Diese beiden letzten Arten können wohl auch in ein Drama eingehen und an der richtigen Stelle von besonderer künstlerischer Wirkung sein; aber wo sie die Entfaltung der praktischen Rede unter das Mindestmaß hinabdrücken, reißt jede Suggestionskraft ab.

Diese Kraft des dramatischen Dialogs aufzusuchen, die Frage zu beantworten: wodurch wirkt eine dramatische Dichtung? — diese physiologische Untersuchung leistet der zweite Abschnitt, der Dialog.

Die drei Entfaltungsarten menschlichen Seins können wieder in jeder dieser drei Formen angefaßt werden. Werden sie ästhetisch gefaßt und dargestellt, so entsteht ein Kunstwerk, eventuell eine Dichtung. Der dramatische Dichter, der von der Vision zumeist zweckvoll handelnder und redender Menschen entzündet ist, hat also zum Stoff die vom Zweck belebte Rede, — seine Form aber ist ästhetisch organisierte, auf zwecklos intensive Gefühlsentfaltung gerichtete Rede. Diese doppelte Rolle des Gesprochenen im Drama erkennt Bab als »das eigentliche, bislang nie ganz klar gefaßte Problem dieser Kunstart«. Wie formt nun der Dramatiker praktische Rede ästhetisch? Dadurch, daß er »das Wesen, die Physiognomie, den Rhythmus dieser Redeweise in kondensierter Reinheit gestaltet«. Hebbel habe einmal den Gedanken gestreift, daß der Dramatiker den Sprachbildungsprozeß selbst darstellen solle. Das scheint Bab, »wenn man diesem Wort die gebührende Weite (?) gibt, die Lösung der im dramatischen Dialog liegenden sprechkünstlerischen Probleme«.

Zugleich führt das mitten in den Gegensatz zwischen Dichter und Schriftsteller. »Der Dichter nämlich ist ein Mensch, dem sich das Leben in einer neuen Tiefe auftut, deren Inhalt er erst in seinen Worten Form geben, deren ‚Gedanken' er ‚sprechend' erreichen muß. Der ‚Belletrist' beherrscht nur jene Oberfläche, deren sämtliche Inhalte von der Bildung seiner Zeit bereits in fertigen Wortverbindungen ausgeprägt sind, sein Bemühen, mit diesen Zeichen, den einzig ihm erreichbaren, einen tieferen Inhalt vorzutäuschen hat also stets was Unredliches.«

Der Dichter-Dramatiker schafft demnach »den Eindruck wirklicher Menschen... dadurch, daß er ihren Reden in stilistischer Verdeutlichung das Gepräge des Wer-

denden, der ihre Inhalte erst produzierenden Sprache gibt«. Aber die Illusion wirklich erlebender Menschen macht noch kein Drama, diese die praktische Rede auf ihren Gefühlswert hin stilisierende Kraft noch nicht den Dramatiker. Der ist von der Vision kämpferisch gegeneinander gerichteter Menschen entzündet, er muß also noch den Rhythmus der streitenden Rede besonders betonen, muß die ganze lebendig gärende Sprachmasse antithetisch ordnen. »Was der Epigrammatiker in erster Linie, was der Lyriker gar nicht zu sein braucht, das muß der Dramatiker auch sein: ein g e i s t i g bedeutender, ein ordnender, denkender Mensch. Im Gleichgewicht der fühlenden und richtenden Kräfte, der lebenzeugenden lyrischen und der kampfzeugenden epigrammatischen Sprachbehandlung liegt natürlich die Vollkommenheit der dramatischen Form: Shakespeare.«

Aber Bab sieht, daß auch das »Epigrammatische« noch nicht ausreicht. Darum faßt er die Frage noch von einer anderen Seite. Weil — was schon Lessing gelehrt hat — dasjenige Kunstwerk am höchsten steht, das die Tendenz seiner besonderen Mittel am reinsten erfüllt, ist »das Drama am vollkommensten, am ‚dramatischsten', das die Illusion eines (?) Menschenschicksals am vollkommensten erzeugt«; denn das Spezifikum des Dramas ist die Illusion im Kampf sich entwickelnder und abwickelnder Menschenschicksale. Diese aber ist um so stärker, je mehr sich die Parteien als gleichnotwendig, gleichberechtigt darbieten, je weniger das Gleichgewicht der Antithese gestört wird.

Also der Dramatiker muß nicht nur epigrammatisch-kämpferische Gegensätze sehen und gestalten, sondern muß sie auch als sozial, kulturell und ethisch gegenseitig bedingt und gleich notwendig darstellen. Denn nur dann schafft er die Illusion einer objektiven Wirklichkeit — das Leben ist objektiv. Eine solche Stellung zum Sein aber wird nicht durch den Begriff »epigrammatisch« gedeckt — Bab nennt sie philosophisch. Doch »der philosophische Habitus des Dichters ist eine Bedingung, nicht der Grund der dramatischen Form«. Von ihm aus könnte er immer noch zum theoretischen Sprachausdruck, zur philosophischen Abhandlung kommen. »Die Gefühlssuggestion des Dramas wird erst dadurch notwendig, daß im Anfang ein Gefühlserlebnis des Dichters, die Vision eines Bewegungsvorganges steht,« worin »die ordnende Kraft eines weltanschauenden Geistes erst sekundär eintritt«. »Das Drama ist zu allererst Kunst, Wortkunst — und nur weil es auf die Suggestion streitender, dialektisch gegeneinander bewegter Menschen gerichtete Wortkunst ist, auch eine philosophische Kunst. In der antithetischen Zuspitzung des Dialogs, im überall in der Sprache des Dramas latenten Epigramm lebt diese philosophische, kampfordnende Kraft. Indem (durch lyrische Stilisierung praktischer Rede) die Vision eines bewegten Menschen in immer neuen Momenten suggestiven Ausdruck findet, entsteht die Gestalt, der ‚Charakter'. Indem die Antithese wie die einzelne Metapher, so den Satz, die Satzgruppen und schließlich Gruppenverbindungen, Dialogabschnitte organisiert, entsteht die Szene, der Akt, die dramatische Konstruktion. Ich bestreite, daß es irgend ein Gesetz der dramatischen Form gibt, das nicht aus dem sprachkünstlerischen Wesen des Dialogs abzulesen wäre.«

Die geringere Folgerichtigkeit der physiologischen Untersuchung gegenüber der morphologischen Betrachtung ist ohne weiteres sichtbar. Hat man sich einmal damit abgefunden, die Analyse der »Bühne« auf Drama und Schauspielkunst reduzieren zu lassen, gibt man dann für das Drama die Einschränkung auf das zwischen m e n s c h l i c h e Geschehen zu — für unser zum Schaffen und Bejahen mythologisch-phantastischer Gestalten nicht mehr drängendes, ja nicht einmal sehr bereites Bewußtsein das Gegebene [1]) — und folgt man schließlich auch der an dieser Stelle nicht weiter

[1]) Die Folgerung: was von Menschen darstellbar ist, wird auch Menschen be-





erklärten Identifizierung von zwischenmenschlichem Geschehen mit zwischenmenschlichem Kampf — für die meisten Völker und für das moderne Bewußtsein wieder ganz besonders der Kern des Lebensgefühls —, dann baut sich alles weitere ganz konsequent auf, bis zu der Erkenntnis von der doppelten Rolle des Gesprochenen im Drama als dem eigentlichen Problem dieser Kunstart und der daraus gefolgerten Notwendigkeit, die praktische Rede ästhetisch zu formen. Frage: wie geschieht das? Und jetzt ein Sprung: Antwort: durch Darstellung des Sprachbildungsprozesses. Darin scheint ihm die Lösung der Probleme des dramatischen Dialogs zu liegen. Gleichzeitig aber charakterisiert ihm dieser Sprachbildungsprozeß den Dichter überhaupt im Gegensatz zum Schriftsteller. Und schließlich muß er dem lyrischen Sprachbildungsprozeß für das Drama noch die epigrammatische, antithetische, philosophische Kraft als Richtunggebendes zuordnen. Also scheint doch die Lösung der Probleme des dramatischen Dialogs nicht nur in der Darstellung des Sprachbildungsprozesses zu liegen und diese Darstellung wiederum nicht nur für das Drama, sondern für alles Dichterische charakteristisch zu sein. (Eine Unklarheit, die ja wohl nicht in Bab selbst, aber jedenfalls in dieser Darstellung herrscht.)

Ähnlich steht es mit dem Begriff des Philosophischen. Bab formuliert: »Philosophische Wertung ist nicht Parteinahme, sondern im tiefsten Gegensatz Auffindung eines Standpunkts, von dem aus die gegenseitige Bedingtheit und gleiche Notwendigkeit aller Elemente des Seins deutlich wird.« Vielleicht treffe ich auch Babs Meinung, wenn ich so umforme: Philosophische Wertung ist nicht vorschnelle Parteinahme, sondern Parteinahme nach der Auffindung eines Standpunkts, von dem aus dem einzelnen Geist die gegenseitige Bedingtheit und gleiche Notwendigkeit der ihm wesentlichen Elemente des Seins deutlich erscheint. Wertung aber, Parteinahme bleibt auch hier und drängt wieder zur Wertung, zur Parteinahme, und in dem Sinne ist schließlich jede große Kunst, ja muß jede große Kunst eine ganz persönliche, leidenschaftliche, wenn man will »einseitige« Betonung enthalten, muß letzten Endes sozusagen Tendenzpoesie, »Reklamekunst, Plakatkunst«[1]), also doch nicht, weder in Wirkung noch in Absicht, ganz rein ästhetisch sein. Somit ist die Babsche Formulierung des Begriffs »philosophisch« auch für das Drama zu eng. — Anderseits ist der philosophische Standpunkt nicht allein für den Dramatiker Zwang, ist das Drama, auf Grund der Babschen Folgerung, nicht »die eminent philosophische Kunstform«. Dieselbe Folgerung dürfte wohl auch für den Roman gelten und der vollkommene Romanschreiber ebenso »notwendig sozial, kulturell, ethisch interessiert sein« wie der Dramatiker, eher noch mehr, da seine Welt sich nicht auf die zwischenmenschlichen Geschehnisse beschränkt, auf die das Drama angewiesen ist, aber ebenso illusionsstark Menschenschicksal lebendig zeigen muß.

Wichtiger aber ist, daß Bab hier die philosophische Verarbeitung des Seins als bildungsgesetzliche Bedingung der dramatischen Form erkennt. Trotzdem macht er gegen Ende eine Wendung, behauptet, das Drama sei zu allererst Wortkunst, läßt

---

treffen, lasse ich als unzutreffend außer acht. Auf Babs Grundanschauung vom Drama als einem für die Aufführung Berechneten und erst in ihr Vollkommenen gehe ich später ein.

[1]) Diese Worte als Bezeichnungen einer Kunst, die durch ästhetisches d. h. von den praktischen Zweckzusammenhängen gelöstes Erlebnis hindurch zu einem neuen Zweckzusammenhang, einem praktischen Impuls führt, stammen von Richard Hamann, dessen bei Teubner erscheinende Ästhetik Näheres über diese mir außerordentlich fruchtbar erscheinende Begriffsübertragung bringt. Ich wende sie hier, abweichend von Hamann, in äußerster Dehnung an!



es aus den beiden Momenten des Lyrischen und Antithetischen »entstehen« und exponiert zum Schluß des ganzen Abschnitts die oben zitierte These. Sollte Bab wirklich mit diesem Streitsatz nichts anderes meinen als die wohl kaum bestrittene Erkenntnis, daß das Gesetz der Bildung sich auch irgendwie im Wesen des Gebildes äußert und darum auch von ihm »abgelesen« werden kann, dann dürfte »sprachkünstlerisches Wesen« eine Tautologie und die besondere Betonung wohl nicht so nötig sein; und statt einer Klärung der hier vorliegenden Fragen würde durch diese extrem weite Auffassung von »Sprache« viel eher eine Trübung erreicht. Aber ich denke, auch Bab kommt es auf die Erkenntnis zuerst der einzelnen Bildungsgesetze in ihrer Besonderheit und dann erst auf eine Verknüpfung und Vereinheitlichung an, und so enthält wohl der letzte Satz nur eine Zusammenfassung dessen, was er vorher über lyrische und antithetische Sprachorganisation gesagt hat, wobei er das philosophische Bildungsgesetz nun doch erst vom antithetischen aufgesogen glaubt. Für den Charakter hat Bab diese äußerste Reduktion auf sprachkünstlerische Gesetze an anderer Stelle noch schärfer ausgesprochen: »Die uns sprachlich suggerierten Charaktere bleiben doch Sprachgebilde höherer Ordnung, die sich zu den Sätzen, die sie (nicht naturnachahmerisch, sondern künstlerisch planvoll!) sprechen, nicht anders verhalten als solch ein Satz zum einzelnen Wort (?). Diese komplizierten Gewebe wortgeweckter Vorstellungen unterstehen also (?) doch niemals realpsychologischen Regeln, sondern lediglich dem Gesetz sprachkünstlerischer Harmonie.« — Wer nicht vom Naturalismus befangen ist, wird die antinaturalistischen Negationen nicht leugnen, braucht aber deshalb durch den Gegensatz noch nicht zu den Positionen gedrängt zu werden, zumal, wenn ihm »sprachkünstlerische Harmonie« als ein erst mit dem letzten Wort erfülltes Zuständliches doch für ein Bildungsgesetz etwas zu unbestimmt ist. Freilich hat die Kunst nichts notwendig mit den Bestandteilen der Realität, am allerwenigsten mit der Realität der Wissenschaft zu tun. Wer jedoch zum Illusionismus sich bekennt, kann nicht bestreiten, daß sie durchaus nicht unabhängig ist von den Relationen der Realität, der »Wirk«lichkeit, und davon abhängig ist in dem Grade ihrer Wirklichkeitsnähe. Darum empfängt auch das Drama seine Regel von der wissenschaftlichen Realpsychologie ebensowenig wie von der systematischen Philosophie; wohl aber verlangt es ebenso eine intuitive Psychologie wie eine philosophische Anschauung des Seins. Nur beschränkt sich dieses Philosophische nicht, wie Bab meint, auf das oben bestimmte Gegensatz-sehen und -setzen: auch das gerade, was man »Charakter« nennt, ist eine Funktion philosophischen, d. h. auf notwendige Verknüpfung und Vereinheitlichung gerichteten Geistes — in dem Gebiet psychischer Tatsachen. Darum muß der Dichter zuerst die »immer neuen Momente« zu der »Vision eines bewegten Menschen« organisieren, oder besser sie aus dieser Einheit hervorwachsen lassen: ohne dieses die Entfaltungsmöglichkeiten umschränkende Kerngefühl und -bewußtsein für seine Charaktere schafft er mit aller lyrischen Stilisierungskraft und trotz aller Erfüllung des sprachkünstlerischen Harmoniegesetzes — wenn's dann noch erfüllbar ist — keine Gestalten; so lebendig auch im einzelnen die Szenen wirken mögen.

Mag sein, daß diese Illusion von Lebendigkeit genügt für eine Zeit, die nicht auf Persönlichkeits-Vereinheitlichung gerichtet etwa gar den Persönlichkeitsbegriff als ein der Realität Nichtentsprechendes völlig zerstört hat. Jedenfalls ist für Bab wie für uns die Gestaltensuggestion ebenso notwendig wie ein annäherndes Gleichgewicht der Antithese.

Beides aber, das Zusammengreifen und -halten von Lebensäußerungen zu einer Gestalt wie das Auseinanderlegen und Zusammenziehen zum lebenskämpferisch Gegensätzlichen und gleich notwendig Bedingten ist noch nichts Sprachkünstlerisches —

ja nicht einmal notwendig etwas Sprachliches. Es ist wohl ein bekanntes Erlebnis, wie man bei der Überschau der Äußerungen eines Menschen, eines Dichters etwa, plötzlich den zentralisierenden Punkt seines Wesens erfühlt, erfaßt, und von hier aus alles in einer neu beleuchteten, für uns jetzt geschlossenen Ordnung sieht, oder wie sich einem bei der Untersuchung eines problematischen Erscheinungskomplexes plötzlich die Dinge zu Abteilungen, Gegensätzen, Bezüglichkeiten ordnen, geradezu räumlich aufgeteilt, in einer Ordnung überschaubar, für die wir durchaus noch nicht im einzelnen die bezeichnenden Überschriften, »Schlagworte« haben, ebensowenig wie für die erfühlte Zentralkraft, den erfaßten Wesenskern eines Menschen das oder besser die umschreibenden Worte. Hier handelt es sich um Fälle von Denken ohne Worte (wie sie auch Mauthner zugibt). Und ganz ähnlich erlebt auch der Dichter, nur daß er nicht — was der wissenschaftliche Geist schließlich tun muß — die in Anschauung und Gefühl lokalisierte Beherrschung durch Worte ins Begriffliche zu heben braucht, um so weniger braucht, je stärker sein Gefühlsgedächtnis ist. Tut er es doch, so formt er durchaus nicht irgend etwas, das in das »Sprachkunstwerk« eingehen müßte; er schafft sich vielmehr Anhaltspunkte für sein Gefühlsgedächtnis, und von diesem aus, durch dieses zentralisiert und organisiert erstehen ihm die Lebensäußerungen der einzelnen Charaktere, die Schau der Kraftkomponenten und ihrer Resultanten, die Entwicklung und Abwicklung, der Kampf und die Entscheidung. Das alles ist noch gar nicht notwendig an Worte gebunden, kann sich dem Dichter auch visuell in Bildern oder raumfüllenden Szenen (Ludwig), möglicherweise auch unter Begleitung starker Rhythmen entfalten, hat also jedenfalls noch gar nichts mit sprachkünstlerischen Gesetzen zu tun, — muß aber, sofern es auf die dramatische Form tendiert, den Gesetzen philosophisch-antithetischer Verarbeitung des Lebensausschnitts, philosophisch-psychologischer Persönlichkeits-Vereinheitlichung und — ästhetisch-struktureller Architektonik gehorchen!

Diese Gesetze stehen auch dann an erster Stelle, wenn man von einer prästabilierten Harmonie zwischen dem Dramatiker und der sprachkünstlerischen Form des Dramas ausgeht und eine rein dialogisch-sprachliche Konzeption annimmt, also z. B. die aus einer geschauten Szene niedergeschlagenen bloßen Aktionsanweisungen unberücksichtigt läßt. Hebbel schreibt in sein Tagebuch: »Oft schon erzählte ich Geschichten von Menschen, die nie vorgefallen sind, legte ihnen Redensarten unter, die sie nie gebrauchten usw. ... wenn ich von Leuten spreche, die ich kenne, besonders dann, wenn ich sie anderen bekannt machen will, geht in mir derselbe Prozeß vor, wie wenn ich auf dem Papier Charaktere darstelle; es fallen mir Worte ein, die das Innerste solcher Personen bezeichnen, und an diese Worte schließt sich dann auf die natürlichste Weise sogleich eine Geschichte.« Diese Parallelisierung der dichterischen Charaktere mit den Menschen, die er kennt, ist ganz charakteristisch. Auch die Bilder, die wir von den uns bekannten Menschen haben, sind Produkte künstlerisch-philosophischen Geistes, vereinheitlicht, individualisiert in dem Maße dieser Begabung. Und wenn nun Charaktere, gleichviel ob reale oder dichterisch konzipierte, durch ihre Worte dargestellt werden sollen, dann ist es eben jene innere Anschauung, die darüber entscheidet, ob gerade diese Worte das Innerste mitzuteilen geeignet sind oder nicht.

Schließlich ist es ja gleichgültig, ob man von einer ganz wortlosen oder einer rein sprachlichen Konzeption ausgeht (tatsächlich ist nur das Vorherrschen des einen oder anderen in einer Mischung beider) — die endgültige Formung geht stets auf sprachliche Objektivation: in Worten und ihrem Zueinander ist letztlich die ganze Existenz der Dichtung beschlossen. Aber dies Wortwerk wird sich natur-

gemäß nacheinander offenbaren. Einige kernhafte Fügungen steigen auf, aus einer inneren Mannigfaltigkeit, durch sie bestimmt, ohne doch ein sie völlig Ausdrückendes sein zu können. Sie haben ihren Ausdruckswert für den Dichter durch sein Bewußtsein von den Zusammenhängen des Charakters, dem Gegeneinander in der Situation, dem geschlossenen Nacheinander der ästhetischen Struktur: von all dem, was sich in ihm schon bilden muß, aber erst nach sprachlicher Gestaltung ringt. Sie wirken, wie das im Wesen der Sprache liegt, auf das innere Gewebe zurück; auf das, was sie ausformen, klärend und schärfer bestimmend, auf das Ungeformte so, daß sie es, eventuell modifiziert, der sprachlichen Bestimmung nähern, einmal aufhellend durch die erstgenannte Klärung der nun gestalteten Teile, zweitens wortnähernd durch die sprachlichen Fortbildungstendenzen, die in ihnen liegen, beides in- und durcheinander. Diese kernhaften Fügungen, als feste Wortgebilde, entsinken dann mit verschiedener Schnelligkeit aber allmählich immer mehr dem Bewußtsein, bleiben zeitweise nur als etwas Zusammengeballtes, potentiell Wirksames im Gefühlsgedächtnis, gehalten in durchaus nicht sprachkünstlerischen Komplexen, und formen so (wohl weniger schaffend, mehr Widersprechendes ablehnend), an den folgenden Kerngefügen mit, aber nur weil sie Mitbestand der jeweilig vorhandenen, teilweise noch unausgeformten Totalität sind. Diese aber, im einzelnen ständig sich wandelnd, im ganzen mit den oben bestimmten Bewußtseinselementen stetig auf die letzte große Einheit hinzielend und sich ihr nähernd, bleibt stets das Entscheidende. Von ihr aus stielen sich gleichsam die Wortkomplexe nach einer anderen Ebene auf, bilden die ganze Vielfältigkeit der inneren, unteren Struktur fortschreitend und fortgestaltend aus und ab, und gewinnen dabei unter sich durch Ablauf, Klang, Rhythmus, Gebär- und Bindungskraft der Worte, Beschlossenheit der Metaphern in einer bestimmten Sphäre und Einheitlichkeit des sprachlichen Stils, durch all das, was der Sprache eigentümlich ist, einen Zusammenschluß, der das Ganze zuhöchst ästhetisch ausformt und den, so gefaßt, man wohl mit Recht das Sprachkünstlerische an dem Werk nennen darf. (Wonach die Gleichung Sprach- oder gar Wortkunst = Dichtkunst nicht mehr stimmt.)

Nach diesen Darlegungen möchte ich Babs Schlußsätze so variieren: Das Drama ist zu allererst Kunst, tektonische Kunst und zu allerletzt Wortkunst. Indem durch die philosophische Kraft des Zusammensehens von Lebensäußerungen diese zu einer Einheit geschlossen oder aus einer Einheit entfaltet werden, entsteht die Gestalt, der Charakter, der durch lyrische Stilisierung der philosophisch-psychologisch stilisierten praktischen Rede im einzelnen seinen wirkungsstärksten Ausdruck findet. Indem durch die philosophische Kraft des Polarisierens von Lebensäußerungen die gegenseitig bedingten erschaut und zu einem kämpferisch Gegensätzlichen geordnet werden, entsteht die dramatische Konstellation, die ihre ordnende Kraft bis in die antithetische Stilisierung der einzelnen Sätze und Metaphern erstreckt. Und indem die ästhetisch strukturelle Kraft die — schon von der Konstellation beeinflußte — Schau der Situationen und deren Gesamtablauf nach den Gesetzen der Gefühlsharmonisierung und -rhythmisierung und der gedächtnismäßigen Aufnahme- und Überblicksmöglichkeit anordnet und aufteilt, entsteht die Konstruktion, die Akt- und Szeneneinteilung und -abfolge. Das alles eine eleatische Scheidung von heraklitisch ständig Verschlungenem und mit- und durcheinander Wirkendem.

Bliebe noch der Einwand, daß diese bildungsgesetzlichen Darlegungen doch nicht für die Wirkung zutreffen. Gewiß kann die jeweilig noch unausgeformte Totalität in dem Aufnehmenden nicht mitwirken. (Und darin liegt ja auch der Unterschied zwischen dessen Erlebnis und dem des Schaffenden.) Aber deshalb ist doch nicht zu folgern, daß man das Drama nur durch Kritik der Sprachkunst ästhe-

tisch fassen könne. Die durchaus nicht hintereinander ablaufenden, sondern mal vorstrebenden, mal zurückweisenden, immer um einzelne Kernpunkte gruppierten Worte erzeugen Erlebnisse, die sich im Gedächtnis zusammenballen um eben diese Kernpunkte, und diese wieder ordnen sich zu neuen Bildungen [1]), immer mehr von den gegebenen Worten sich entfernend, so daß schließlich eine Schau der lebendig gewordenen Charaktere, des gegebenen Lebensbildes mit seinen Polen und Kraftlinien und der ästhetisch-strukturellen Architektonik und Dynamik bleibt — ohne daß von dem Wortwerk noch mehr gegenwärtig ist — was aber nicht einmal nötig wäre — als einige kernhafte Gebilde, an denen das Gedächtnis sich orientiert. Von hier aus ist doch schon ein gut Teil, und nicht der geringere, an Kritik zu leisten, und zwar durchaus nicht nach dem Maßstab »realpsychologischer Richtigkeit«, sondern nach dem philosophisch-psychologischer Persönlichkeits-Vereinheitlichung und den beiden anderen obgenannten Gesetzen.

Freilich macht das die Kritik der Mittel des »Sprachkunstwerks« nicht überflüssig, und besonders bei einer Diskrepanz im einzelnen mag die Sprachkunstkritik einsetzen und sagen: hier fehlt den dichterischen Worten die Überredungskraft — und dann wäre jedesmal erst zu prüfen, ob die Sprachgebilde an den betreffenden Punkten an sich zu schwach waren, um ein fortreißendes Gefühl, um ‚Illusion‘ zu wecken, — oder ob sie nicht stark genug waren, um gegen eine vorher geschaffene und noch in widerstrebender Richtung wirkende Illusion aufzukommen. Doch so kann sie nur sprechen, wenn sie trotz der Entgleisung die Richtungskraft dieser Stelle erkennt und deren harmonische Einordnung in die Gesamtstruktur zugibt. Wie jedoch bei einer nicht überzeugenden Gedankenformulierung einerseits die Tendenz auf etwas Richtiges erkannt werden kann und dann das Urteil lautet: falsch formuliert — anderseits aber eine solche Tendenz sich vielleicht nicht erkennen läßt und dann geurteilt werden muß: falsch gedacht — so kann auch im Drama die Ungemäßheit eines Vorgangs, einer Aktion usw. erkannt werden, und dann wären nicht etwa die Worte nicht stark genug, um Illusion zu wecken, sondern die beabsichtigte Illusion selbst wäre disharmonisch. Das aber wird schwerlich von der »Sprachkritik« erkannt: — das Sprachliche ist beim Drama eben weder im Schaffen noch im Aufnehmen und Verarbeiten so sehr das Zentrale, viel eher das Peripherische.

Trotzdem könnte ja das Mittel, praktische Rede ästhetisch zu gestalten, die Darstellung des Sprachbildungsprozesses sein. Bab schildert diesen so: »Der ‚Gedanke‘ (der durch Sprachzeichen bewußt und fest gewordene Innenvorgang) tritt in die lebendige Rede nicht starr und fertig ein, er ist hier im ewigen Werden, er bildet sich schwer arbeitend und durchaus nicht auf nächstem Wege, durchaus nicht nach dem Prinzip des geringsten Kraftaufwandes aus dem Chaos ins Bewußtsein steigender Empfindungen, er reißt tausenderlei Nebensächliches mit empor in den Lichtkreis des Gesprochenen und findet erst allmählich sein eigentliches Ziel heraus, er

[1]) »Die Charaktere verhalten sich zu den Sätzen, die sie sprechen, nicht anders als solch ein Satz zum einzelnen Wort.« — Bedeutet das nur, daß bei dem Zurücklesen einer Wortklangfolge auf einen Gedanken ebenso wie beim Zurücklesen von Worttaten auf einen Charakter ein lebendiges Ordnungsprinzip in uns wirksam ist? Die Gleichform aller geistigen Aufnahme? Aber die inneren Formen, die im letzten Fall wirken, sind ganz andere, viel kompliziertere und potenziertere, weil mehr vereinheitlichende, als die im ersten Fall, deren Ergebnisse doch jene erst verarbeiten. Der Charakter ergibt sich gleichsam nicht als das Zentrum einer Wortperipherie, sondern als die Spitze eines von einer Wortbasis sich erhebenden vielstöckigen Baues.

ruht dann wohl einen Augenblick mit dem Selbstgenuß eines Erlösten im endlich gefundenen deckendsten Wort — und löst sich wieder auf in neue ungeformte Gefühle, neue Gedankenkeime, um in gleicher Arbeit einen neuen Gedanken entstehen zu lassen.« Es handelt sich hier zunächst um den realen Prozeß — und ich zweifle nicht: auch für Bab ist es selbstverständlich, daß der »neue Gedanke« durch den Gesamtkomplex der neuen psychischen Phase bestimmt wird, in dem die aus dem vorhergehenden aufgelösten Gefühle und Gedankenkeime nur einen Teil bilden. Durch diesen nun kann die Kontinuität des gleichsam dreidimensionalen seelischen Ablaufs sich zweidimensional ausformen — kann — und zwar durch eine besondere Anstrengung, mit der so und soviele Fortbildungstendenzen unterdrückt, so und soviele Worte, die wir schon auf den Lippen haben, verschluckt, andere dagegen kräftig apperzipiert und verknüpft werden. Diese Kontinuität im Gesprochenen wird sich verschieden charakterisieren, je nach dem, was das Wesentliche des inneren Vorgangs ist: bei der theoretischen Betätigung wird sie durch den Gedanken, bei der praktischen durch den Willen, bei der ästhetischen durch das Gefühl vorwiegend vereinheitlicht sein — über all dem aber durch eins, was von dem besonderen Wesen der Sprache ermöglicht wird: durch die Bezogenheit und Verknüpftheit der sprachlichen Anschauung, des Bildlichen, der Metaphern — und nicht zum mindesten durch die Ausdrucks- und fortzeugende Gestaltungskraft von all dem, was an Rhythmischem in der Sprache lebt. Gerade das aber, das spezielle Sprachliche, hängt — außer von der allgemeinen Veranlagung natürlich — vor allem von dem augenblicklichen Ziel ab: wird bei einer willentlichen Äußerung am allerwenigsten Zwang und Ruhe finden, die metaphorische Keimkraft der Worte wirken zu lassen; kann bei der theoretischen Darlegung schon eher, wenn auch nicht ganz ohne Gefahr romantischen Denkens, die dem Sprachlich-Symbolischen sich entwickelnden Bezüglichkeiten zum Verausdrücklichen und Vereindringlichen nutzen — und soll und muß bei der ästhetischen Gestaltung den schon durch ein Auswahl- und Vereinheitlichungs-Prinzip erwesentlichten Gefühlsablauf — in Realität ist er immer viel komplizierter — zuzweit und zuhöchst in dem Zusammenhang der gefühlskräftigen Wortsymbole und deren rhythmischer Bindung ausformen.

Diese sprachliche Kontinuität ist also auch im Drama Erfüllung ästhetischer Fordernis und nicht Darstellung des Wesens praktischer Sprache (der sie vielmehr fremd oder höchstens zufällig eigen ist). Nun liegt allerdings bei dem Sprachbildungsprozeß, wie Bab ihn schildert, der Hauptakzent wohl nicht so sehr auf dieser Seite, als vielmehr auf jenem anderen: dem Ringen nach dem deckendsten Wort über so viel Nebensächliches und Ungemäßes hin — dem erst »sprechend« Erreichtwerden des »Gedankens« — und das kann sich freilich in der praktischen Rede finden. Aber es kann nur, und zwar da, wo aus einem Chaos von Gefühlen und Strebungen ein klarer Wille sich erst langsam hervorringt. Doch überall da, wo dies innere Ringen ohne Entsprechung, wo es wortlos bleibt, oder gar wo ein schneller Entschluß sich knapp und klar ausspricht, fehlt es ganz. Gewiß bliebe einzuwenden, — obwohl nicht durchweg zutreffend —: diese schnellen »leichten« Entschlüsse seien als Stoff für ein Drama nicht menschlich interessant genug, und jenes sprachlose Ringen könne eben sprachlich nur so gestaltet werden. Dann aber muß auch zugegeben werden, daß es sich auch hier nicht um Darstellung des Wesens praktischer Rede, nicht um die Lösung der im Drama liegenden sprachkünstlerischen Probleme, nicht um das absolute, auf jeden Fall zu erfüllende Bildungsgesetz dramatischer Form handelt — sondern nur um ein Mittel, neben anderen; höheren Gesetzen unterworfen, vor allem dem aller darstellenden Kunst: dem der Erwesentlichung und Konzentration. Das Drama stellt gesteigertes, konzentriertes Leben

dar — diese Menschen leben mit einer erhöhten Intensität, mit einer überwirklichen Entschluß- und Ausdrucksfähigkeit — die Schnelligkeit und Gedrängtheit, mit der sich hier alles abwickelt — die Kontrastiertheit und die Akzentuierung des kämpferischen Rhythmus, die ja auch Bab verlangt — all das wird so und so oft, und gerade in den kämpferisch bewegtesten, an Entschluß und Stellungnahme reichsten Szenen die sprachliche Gestaltung der Genesis dieser Gedanken und Entschlüsse als unwesentlich, ja als störend verbieten — dagegen die, vom Dichter allerdings oft schwer errungene, im Gebild aber scheinbar gleich sich darbietende deckendste Prägung fordern. Und somit kommen wir zu Hebbels einschränkendem Satz zurück — derselbe wohl, auf den Bab anspielt —: Es gibt Fälle im Drama, wo man den Sprachbildungsprozeß selbst als Darstellungsmittel brauchen muß.

Und man könnte ergänzend hinzufügen: es gibt nicht nur solche Fälle im Drama, sondern auch solche Dramen; aber hier der Sprachbildungsprozeß nicht als kontinuierliches arbeitendes Umkreisen des auszusprechenden Gedankens — sondern: aus allmählich sich immer mehr klärender Einsicht in den Antagonismus des Grundverhältnisses werden die ihn umschreibenden Worte immer annähernder gefunden, bis mit der letzten Erkenntnis und Lösung auch das deckendste, das erlösende Wort sich bietet (soweit das bei den übervernünftigen, von Worten nie ganz zu erreichenden Einheitserlebnissen der Kunst möglich ist).

Wichtiger aber noch als diese Darstellung des Sprachbildungsprozesses, und in der Babschen Forderung antithetischer Ordnung nicht scharf genug herausgestellt ist dies: Soll ein realer zweckbelebter Dialog nicht ein fruchtloses Aneinander-vorbei-Sprechen sein, so muß ein ständiges Eingehen aufeinander, eine lebendige Entwicklung von Rede und Gegenrede auseinander herrschen — nicht Gedanken an und für sich werden ringend geformt und hin und wieder gereicht, sondern scheidend-entscheidende Formungen und Worte, die vom Gegner mit seiner unterschiedlichen Eigenart aufgegriffen, in ihrem abweichenden Aufgefaßt- und Weitergebildet werden, aus der gerade ihm eigenen Wortwelt, den inneren Gegensatz noch einmal im Sprachlichen exponieren und gerade dadurch zu immer neuen Angriffsflächen und -mitteln, zu immer klarerer Scheidung und bestimmterer Stellungnahme führen. Das ist das Wesen des wirklich bewegenden, zweckbelebten und zweckerfüllenden Dialogs, und das muß der dramatische Dialog ästhetisch formen — also nicht sowohl den Sprachbildungsprozeß in jedem Einzelnen, als vielmehr den zwischen zweien, vom einen zum anderen hinüberwirkenden.

So gefaßt, erscheint Babs Erlebniskern von der Wichtigkeit des Sprachbildungsprozesses für die ästhetische Formung praktischer Rede zutreffend — und daß er nicht zu dieser Fassung gekommen ist, liegt wohl daran, daß der Dichter in ihm den Prozeß als zu einheitlich erlebte, die sprachlich-seelische Umschaltung von Rede zu Gegenrede ihm so natürlich ist, daß sie seiner bleibenden Aufmerksamkeit entging. Daß er aber von hier aus gerade zu der Überschätzung des gedankenzeugenden und genesiszeigenden Prozesses im einzelnen kam, daß er geradezu eine Forderung an alles Dramatische daraus macht, die Gedanken *in statu nascendi* zu zeigen, das scheint mir wieder in seiner Lebenssucht bedingt: aus Lebenssucht allem Genetischen feind, wo es aus lebendiger Gegenwart in tote Vergangenheit — aus Lebenssucht allem Genetischen freund, wo es tiefer in die Gegenwart führt, wo es bis in die einzelnen Fasern zitterndes Leben zeigt.

Der Abschnitt »Mythos und Drama« untersucht das Verhältnis des Stofflichen zur Form. Er scheidet Stoff als ursächliches Erlebnis, das ist eine bestimmte Summe »persönlicher« Erlebnisse, und Stoff als veranlassendes Erlebnis, das ist jener ganz bestimmte Lebensausschnitt, in dessen Darstellung der Dichter seinem drängenden

Leben Ausdruck geben will. Theoretisch wäre jeder Stoff der letzten Art als erschütterndster Lebensausschnitt suggerierbar — *in praxi* aber haben die wirklich großen Dramatiker kaum je neue Stoffe erfunden, vielmehr aus den überlieferten einen neuen Sinn herausgelesen. Und das sei nicht nur aus der Psyche des Publikums erklärlich, sondern vor allem bedingt in der des Autors: selbst dem Stoff gegenüber Publikum, erlebt er dessen größere Suggestivkraft von vornherein wie auch beim Schaffen. Er folgt also bei der Wahl dem Prinzip (sprach-)künstlerischer Krafterspamis, um die besondere Form des Dramas leichter zu erfüllen; denn das Drama will nicht lyrisch ergreifen, nicht episch interessieren, sondern ergründen. Und dafür hat nur ein »schicksalsreicher, vom Geist vieler Generationen durchgestalteter Stoff« genug Reife und Schwere — genug Grund; gleichzeitig aber hat er beim Publikum so große Resonanz, ist er ihm als Möglichkeit großer, starker, übergewöhnlicher Vorgänge so vertraut, so ästhetisch wirkungsvoll, daß man geradezu sagen kann: »Die Existenz großer volkstümlicher Mythen ist eine bewußte unerläßliche Vorbedingung dramatischer Großtaten.« Mythos dann allerdings »als Inbegriff jeder über die Gemüter mächtigen, von der Phantasie der Generationen stilisierten Tradition verstanden«.

Nun fragt Bab: welche Stoffe dieser Art bieten sich u n s? — und behandelt neben dem eigentlichen Mythos (germanischem, hellenischem und hebräischem) das Märchen und die Geschichte. Die »historisch richtige« Darstellung ist nicht nur völlig belanglos, sondern angesichts der ökonomischen Geschichtsauffassung sogar unmöglich: die ringenden Kräfte müßten stets unhistorisch in führende Individuen hineinkonzentriert werden. Zudem haben die großen Dramatiker — bis auf wenige Ausnahmen — »nie in Wahrheit ein Geschichtsbild geben wollen. Nicht um Ergründung und Darstellung eines bestimmten einzelnen Geschehens war es ihnen zu tun, sondern um das Erfassen und Gestalten der ewigen Grundkräfte der Gattung und ihrer immergleichen Kämpfe«. »Die Weltgeschichte interessiert den Dramatiker nur als Heroenmythos.« (?)

Interessant wäre eine Analyse der Zusammenhänge vom Werden und Wirken dieser resonanzsicheren Mythen gewesen, die, wie mir scheint, von dem Urhaften, Interindividuellen dieser Stoffe hätte ausgehen und zeigen müssen, wie sie gerade dadurch aus der Fülle früher Phantasieproduktion zur Dauer erlesen, ihr Leben in einer Reihe von Angleichungen an das Interindividuelle einzelner Generationen bewährt und genährt haben — d. h. in einer Ausweitung und Assimilation viel eher, als in einer Gestaltung durch »immer feiner aussiebende Tradition« — aber das lag wohl doch dem eigentlichen Thema zu fern.

In der T e c h n i k d e s D r a m a s will dann Bab die Symptome dramatischer Wirkung, unter ausdrücklichem Verzicht auf Ursachenerkenntnis, analysieren und kommt zu dem Satz: »Die Hauptanforderung der Technik des Dramas ist das Einhalten der richtigen Proportion von Sprechen und Handeln (und — wieder ein Sprung!) Wort und Geste.« Wo die dramatische Wirkung erlahmt, ist der Wortaustausch nicht mehr Nachwirkung oder Vorbereitung einer Aktion, sondern will die Aktion selbst repräsentieren — wo die Handlung brüsk, grotesk wirkt, ist eine Folge von starken Taten nicht durch langsam einstimmende und langnachklingende Dialoge verbunden. In einem vollendeten Drama strebt jede einzelne Szene einer sinnlich sichtbaren Geste (!) als Höhepunkt zu, — um durch sie die angesammelte Spannung des Dialogs zu entladen. Die Frage des fruchtbarsten Moments ist keine andere als die: wo ist einzusetzen, um »inmitten starken Vorwärtsganges sofort einsetzender Aktionen, sichtbarer Gesten, den Rückblick auf alles Vorangegangene zu erschließen; das Problem der Spannung nichts anderes als die Aufgabe: bis zum vorletzten Moment eine große bedeutsame Geste bereit zu halten,

deren Herannahen durch alle voraufgehenden Worte und Bewegungen immer spürbarer wird. Wogegen der letzte Moment dem Wort gehören muß.«

Nun fragt er — nicht mehr technische Betrachtung! — nach dem Grunde, der diese Proportion von Wort und Geste (nicht mehr von Sprechen und Handeln, wie oben) notwendig macht. Der Dramatiker, dessen Spezifikum das in die Vision bewegter Menschen konzentrierte Erlebnis ist, erfüllt seine besondere Form am vollkommensten, »wenn er mit jedem Worte die Notwendigkeit setzt, Geberden zu sehen, Bewegungen zu spüren oder zu erwarten«. Deshalb der Satz — auf Grund einer sprachkünstlerisch gerechtfertigten Forderung — »Jedes Drama ist in dem Grade in seiner Form vollendet, in dem es zum Gegenstande der Schauspielkunst taugt«.

Mit ihr, mit der Schauspielkunst beschäftigt sich nun der ganze mittlere Teil des Buches. Im ersten Abschnitt, Körperkunst, zuerst eine allgemeine Betrachtung. Dem Schauspieler sei die Rolle ebenso nur veranlassendes Erlebnis wie dem Dichter der bestimmte Lebensausschnitt. Sein ursächliches Erlebnis aber sei mehr als bloßer aufgespeicherter Erfahrungsschatz, sei auch Motiv seines Schaffens. Daher die verschiedenen Auffassungen einer Rolle, eben weil sie bloße Auslösung ganz verschiedenartiger ursächlicher Erlebnisse sei. Die Leistung des Schauspielers sei demnach Objektivierung seiner schaffenden Persönlichkeit — also wirkliche Kunst. — Das besondere Wesen dieser Kunst ist nur aus ihrer Substanz zu erkennen, d. h. aus dem menschlichen Körper, mit all seinen Funktionen! Mit ihm schafft der Spieler seine Gebilde — »denn dieses ist das eigentliche Wesen, durch das die Körperkunst des Schauspielers wirkt: daß der Lebensduft eines vollfunktionierenden Menschenleibes durch tausend sichtbare und unsichtbare, hörbare und unhörbare Zeichen auf uns niederströmt und uns so die Existenz, das Leben jenes anderen, seinen Leib wie seine Seele fühlbar, fühlnotwendig macht«. Und die Quelle dieser spezifisch schauspielerischen Schaffenskraft nennt Bab »Körpergefühl«.

Um die Schauspielkunst noch schärfer zu umgrenzen, betrachtet Bab eine möglichst ähnliche und doch im Kern verschiedene Funktion: die Vortragskunst. Sie ist im Grunde keine Kunst, sondern stimmliche Reproduktion: fertige Kunstwerke (denen sie doch gegenübersteht) können nicht nochmal Anlaß zur Produktion werden. Ihr Ziel sei daher, die Stimme des Schaffenden zu treffen. Der Schauspieler dagegen hat in seiner Rolle ein auf mimische Ergänzung angelegtes Teilstück in der Hand und gestaltet sein Erleben durch die Dichtung hindurch in dem Material seines Körpers.

Von diesem Material geht auch die Psychologie der Schauspielkunst aus. Das »Ineinandersein von Schöpfer und Geschöpf, von Schaffen und Veröffentlichen«, »gleichsam ein öffentliches Gebären« — das erhelle das Problem der »Prostitution« und erkläre das Sprunghafte, Exzentrische, die Eitelkeit bedeutender Schauspieler.

Dies undifferenzierte In-eins offenbare weiterhin »die Schauspielkunst als Urkunst«. Der Tanz, ursprünglich rein zweckvolle Schöpfung bei der geschlechtlichen Zuchtwahl, »ist die Urkunst, die die Mimik und in Verbindung mit dem Worte die Urschauspielkunst, die Dramatik« erzeugt. Diese Dichter und Darsteller umfassende Kunst hat sich erst spät in Schauspielkunst und dramatische Dichtung gesondert, früher noch hat das im mimischen Tanz lebendige Körpergefühl durch Verbindung mit der objektivierenden Fähigkeit zur Plastik, zur bildenden Kunst geführt. »Aus dieser doppelten Verwandtschaft der Schauspielkunst folgt, daß sie als Darstellerin von Erscheinungen subjektivierte Plastik wie als Darstellerin von Bewegungen subjektive Dramatik ist. Der Zeitgeschmack bestimmt das Verhältnis dieser beiden Elemente (die Präponderanz der ruhenden Erscheinungs- oder der unruhigen Bewegungskunst) und schafft so den jeweiligen Stil in der Schauspielkunst.«

Schauspielkunst ist wirklich Kunst — aber: — und das ist das besondere Verhältnis von »Dichter und Darsteller« — ist sonst jeder schaffende Künstler frei, so soll der Schauspieler gerade im Augenblick des Schaffens sich seiner Freiheit zugunsten des Dichterwillens begeben. Je schwächer der Dichter, um so freier er, und darum verschiebt sich ihm das Gefühl für poetische Werte, ja es lebt »ganz tief unbewußt im Innern aller Schauspieler gegen den Dichter ein Haß, der Haß der Dienenden gegen die Herrschenden«, und »das Virtuosentum ist die Rache der Darstellungskunst an der Dichtkunst«! Belebt aber der Schauspieler nur wirklich dichterische Gestalten, aus literarischem Feingefühl oder besser kulturellem Gewissen, so opfert er stets ein Stück seiner Kunst der höheren Gesamtkunst der Bühne — es steckt stets Resignation darin. »Nur in einem Falle endet der Widerstreit: wenn die Darsteller und Dichter sich zusammenfinden, die zusammengehören.« Die Aufgabe der Direktoren wäre also, die passenden Partien zusammenzubringen. »Der Regisseur sollte dabei etwas wie der klug beratende Hausfreund sein.« Er ist »nur dann die wirklich wichtigste Person bei einer Aufführung, wenn er die bescheidenste, am wenigsten bemerkte ist«. Besonders schwierig wird seine Stellung, wenn es sich um die Darstellung alten dramatischen Guts handelt. Dann ist er der einzige Anwalt des toten Dichters — der Schauspieler dagegen der Repräsentant der Gegenwart, des Publikums, mit dem Recht, »in neuem Geiste klassische Gestalten auszuprägen«, denn man kann mit Fug sagen, daß die dramatischen Gebilde tot sind, die keinen Schauspieler mehr zu Neuschöpfungen anlocken können, für die sich keine neue ‚Auffassung' keine Anpassung an neuartige Schauspielerpersönlichkeiten mehr bilden will«. Hier sei fast die einzige Spur von der alten Chorführereigenschaft des Schauspielers dem Publikum gegenüber, denn es sei wesentlich Mißverstand und Entfremdung zwischen beiden, was sich auftue in dem Schlußkapitel der Psychologie: »Der Schauspieler und sein Publikum«.

Der letzte Abschnitt des Teils über Schauspielkunst und zugleich seine Krönung ist die Philosophie der Schauspielkunst. Hier greift Bab in die letzten Tiefen nicht nur des Schauspielerischen, sondern des Menschlichen überhaupt. »Der Schauspieler ist nur ein krasser Fall des Menschen, er tut täglich einmal, was der gewöhnliche Mensch lebenslänglich einmal tut: er bildet aus dem Vorrat seiner vorhandenen Instinkte, Kräfte, Vorstellungen (unter tunlichstem Ausschluß derer, die nicht zum Vorbild passen!) einen Charakter, eine Persönlichkeit.« So scheint die Psychologie der Schauspielkunst dazu bestimmt, Grundlage zu werden für die Kritik des Persönlichkeitsbegriffs — für die Kritik, die nicht mehr bewerten, sondern die Existenzfrage stellen wird. Viele Zeichen, vor allem »die tiefe Erschütterung der Persönlichkeitsidee, die sich überall im geistigen Arbeiten der letzten Generation meldet« weisen auf das Kommen dieses Werkes hin. Bab reißt einige Grundlinien auf: »Der werdende Mensch wählt aus erschautem oder überliefertem Leben Züge, die ihm für die vielen anderen Erfahrungen des Lebens vorbildlich werden: aus all diesen Zügen webt jeder Mensch sich ein Vor-Bild. Dies ... wird für sein Bewußtsein schließlich Abbild seines Ich, während in Wahrheit seine ununterbrochene Arbeit ist, das Vor-Bild darzustellen, zu verkörpern. So erscheint die ganze ‚Persönlichkeit'« als Kunstwerk: Der Mensch »sucht ständig das Vor-Bild den neu zuströmenden Erfahrungen und Existenznotwendigkeiten anzupassen, muß dies tun, weil eine endgültige Diskrepanz von Vorbild und Notwendigkeit eben zum ‚Bruch der Persönlichkeit' führen würde«. Also es kennzeichnet sich »die Persönlichkeit nicht mehr als die große Realität, der Grundfaktor unseres Lebens — sondern als seine Funktion, sein höchstes Produkt«.

Nun zum dritten und letzten Hauptteil des Buches, über das Theater.

Die Frage der Idealbühne hat für Bab durchaus sekundären Wert. Der Schauspieler entscheidet; nicht irgendwelche schlimmstenfalls stets entbehrliche Zutat. Freilich hätten Festspielhaus und Kammerspielhaus für unsere Zeit eine gewisse Berechtigung — aber nicht die einzige. Im Grunde hat jeder Dichter eine andere Raumphantasie, und so gebühre eigentlich jedem großen Dramatiker — vielleicht gar jedem großen Schauspieler — ein anderes Haus. Diesen vielen Bühnenidealen komme ja denn auch die Differenzierung der Großstadt entgegen.

Die rechte Wiedergeburt des Theaters müsse also durch den Schauspieler kommen. Doch nicht nur. Das Theater will nicht bloß das Wort der großen Dramatiker vermitteln, sondern eine Synthese geben aus dem Geist der großen Toten und dem Bedürfnis und Willen der lebenden Generation. Jede Zeit arbeitet (»durch Schauspieler, Maler, Regisseure, Dramaturgen«) an ihrer Formung der Klassiker und bleibt, solange sie diese nicht erreicht hat, theatermüde. Eine kurze historische Betrachtung stellt dann — nicht begründend, sondern erläuternd! — den Zusammenhang von Zeitgeist und Theater in den letzten Jahrzehnten mit ihrem Auf und Ab dar. (Auffälligerweise entscheiden hier die Regisseure!)

Will man nun den Kulturwert des Theaters feststellen, so darf man es nicht als Instrument werten; auch nicht als Publikationsmittel des Dramas (als solches reicht es oft nicht an die Vorstellung des feineren Lesers); nicht vom Inhalt der Darbietung ist auszugehen, sondern von der Form, von den seelisch-sinnlichen Wirkungen der Theaterkunst. In deren Mittelpunkt steht die Schauspielkunst. Für diese ist das Material, in dem ihre Phantasieprodukte sich darstellen, der menschliche Körper. Und »weil die Zeichen hier in einem lebendigen Leib gebildet werden, erzwingen sie einen ganz eigenen Grad von Mitgerissenheit, von Illusion« deshalb, weil »durch diese primitiven, starken Suggestionsmittel schon gepackt« werden kann, wer »den schwerer faßlichen Künsten noch nicht gewachsen ist«; »deshalb ist das Theater die Kunst der Masse«. Aber Kunst ist genossene Illusion — im Gleichgewicht von Illusionszwang und Illusionslosigkeit. »Und merkwürdigerweise ist bei der illusionsstärksten Kunst, beim Theater, auch diese illusionshemmende Sicherung am brutalsten, unübersehbarsten ausgebildet.« (Bühnenraum, nie ganz täuschende Dekoration, Zusammensein mit sovielen Menschen, um ein Spiel zu sehen.) Und gerade weil diese beiden polaren Kräfte hier am stärksten sind, kann diese Kunst die weitgehendste, die populärste sein. »Sie gibt die erste, früheste Möglichkeit, Menschen der Kunst zuzuführen: dies scheint mir der Kulturwert des Theaters.«

Aus dem Kulturwert aber folgt die Forderung einer »Theaterpolitik«, sowohl als Aktion wie als Wissenschaft. (Hier ist ein dramaturgisches Ideal nicht mehr zu erörtern, sondern vorauszusetzen!) Das Programm aller Theaterreformer ist das Repertoiretheater; mit der dreifachen Aufgabe: den klassischen Besitz an dramatischer Kunst lebendig und wirksam zu erhalten; den dramatischen Nachwuchs zu bilden und zu fördern; der Schauspielkunst Raum für allseitige Entfaltung zu geben. Doch dem widersetzt sich die Praxis des Kassenstücks. Das aber ist im wesentlichen nicht die Schuld der Direktoren (nicht als ob damit jede moralische Verantwortung für sie aufgehoben sei), sondern Schuld des Umstandes, daß heute die Theater zumeist kapitalistische Betriebe sind. Deren Rentabilität hängt davon ab, ob die gespielten Stücke bei dem »ästhetisch durchaus unkultivierten Publikum« in Mode kommen — und »das Modewerden ist ein außerordentlich komplizierter Prozeß, bei dem eine Unzahl ganz verschiedener, künstlerisch zum allergrößten Teil völlig indifferenter Faktoren zusammenwirken«. Darum »ist die Pflege der Kunst am Theater nicht ein Werk der Publikums-Bedienung, sondern der Publikums-Erziehung«

und »dies ist wie alle Volkserziehung eine soziale Aufgabe«. Dennoch sind auch die paar sozial fundierten Theater unserer Zeit keine reinen Kunstinstitute. Die Hoftheater nicht und die Freien Volksbühnen nicht: »Der Adel trägt unsere geistige Kultur nicht mehr. Das Proletariat trägt sie zum mindesten noch nicht.« Und die Stadttheater? »Es wird ja nicht bestritten werden können, daß zum allergrößten Teil unsere Kultur noch auf den Schultern des Bürgertums ruht«, aber »dies« Bürgertum sitzt nicht in den Stadtverwaltungen. »Es ist nicht paradox, zu sagen: das Elend unseres Theaters ist begründet im Elend des deutschen Liberalismus.« »Jedes Volk hat das Theater, das es verdient. Wir werden deshalb ein künstlerisch hochstehendes Theater nur haben, wenn eine künstlerisch-kultivierte Klasse bei uns zu Macht kommt.« Gleichviel welche! »Die Theaterfrage, die uns zuerst rein wirtschaftlich erschien, ist uns so unter den Händen eine politische Machtfrage — und schließlich doch eine Kulturfrage geworden.« Und gelöst werden kann sie nur »zusammen mit allen anderen Fragen unserer sozialen Kultur«.

Rücksicht auf den Raum zwingt mich im folgenden ganz kurz zu sein; ich hoffe in einer besonderen Darlegung auf diese Fragen genauer eingehen zu können.

Nur die Hauptpunkte. — Babs Grundanschauung vom Drama als einem zur Aufführung Bestimmten gründet sich wohl auf die historische Erkenntnis von der Schauspielkunst als Urkunst (was aber für eine ahistorisch-systematische Analyse nicht hätte entscheidend sein sollen). Systematische Betrachtung scheint mir folgenden Sachverhalt zu ergeben: Das Drama ist in unserer Zeit zuerst und zuletzt Lesedrama — Aufführung ist Ausnahme. Es will ein vollgültiges, selbständiges Kunstwerk sein und formt sich also mit nach den Bedingungen dieser Aufnahme durchs Lesen — welche zum Teil andere sind als die der Aufnahme einer vollsinnlichen Bühnendarbietung — und nach den Bedingungen seiner nur aufs Sprachliche beschränkten Mittel. Aber gerade aus der sprachlichen Eigentümlichkeit des Dramas zieht Bab die Forderung der »Proportion von Sprechen und Handeln, Wort und Geste«. Das scheint mir nur zur Hälfte richtig. Proportion von Sprechen und Handeln wohl, auf Grund der Erkenntnis, daß der praktisch handelnde Mensch das Spezifikum des Dramas ist. Aber dies Handeln kann sehr wohl im Sprechen selbst liegen, kann in Worten sinnbildlich und wirksam werden, braucht sich nicht in einer »Geste« zu entladen. Ein solches Handeln ist allerdings für die Bühne zu wenig theatralisch — aber noch nicht undramatisch. Und »da oft genug entscheidende Handlungen sinnlich uneinprägsam oder ganz im psychologisch Unsichtbaren gelegen sind, so ist die Erfindung gleichsam stellvertretender, nur äußerlich motivierter, aber innerlich nötiger Gesten, die den entscheidenden Augenblick sinnlich betonen, eine Hauptaufgabe« nicht »für den Techniker des Dramas«, sondern für den Theatraliker. Für den Dramatiker genügt ein entscheidendes ästhetisches Wort, d. h. eins, das mit derselben sinnlichen Kraft wirkt wie eine »Geste«.

Das besondere Verhältnis von Drama und Darstellung gründet sich, scheint mir, darauf: Der Mensch als praktisches Wesen (der Stoff des Dramas) zeigt sein Leben durch körperliche Funktionen, einmal direkt in Taten (nicht Gebärden!), zweitens indirekt in Signalen seiner psychischen Vorgänge. Diese körperlich-funktionellen Signale sind: (Pole!) einerseits Gebärden, anderseits Worte. Und davon können, als Ausdruck, im dramatischen Dialog wieder bloß die Äußerungen durch Worte gestaltet werden. Alles andere, Tat und Gebärde, läßt sich nur in der Aktionsanweisung, oder, innerhalb des Dialogs, in der Beschreibung etwa, also nur noch als Eindruck, nicht mehr als Ausdruck fassen. Wogegen sie ihren Ausdruckswert behalten in der Mimik, der Körperkunst. Das Drama nun ist angewiesen auf den wortsprachlichen Teilausdruck menschlichen Seins und gibt das seelische Geschehen

nicht durch einen vollfunktionierenden Menschen, sondern nur mit der Ausdruckstärke eines solchen. Und um diese Ausdruckstärke zu erreichen, hat es, den Mangel der Gebärdensprache ausgleichend, neben der größeren Wortfülle vor allem die Sprachgebärde. Davon kann dann manches fallen, sobald das Drama in die vollsinnliche Ausdrucksfähigkeit der Bühnendarbietung gezogen wird, und muß fallen unter dem Prinzip der Concinnitas. Es handelt sich bei diesem Hinüberziehen um eine ganz eigentümliche Art von Übersetzung, bei der die Mehrzahl der Formelemente beibehalten wird, aber unter Hinzufügung anderer doch nuancierte Qualitäten bekommt. (Eine Parallele fände sich vielleicht in der Übersetzung einer Radierung in ein Ölbild.)

Diese Übersetzung wird offenbar getragen von den Schauspielern. Sie stellen einmal die körperlichen Aktionen, die Taten dar (dazu haben sie Anweisung); dann aber lösen sie die Wortexponenten des Dramatikers durch die Kraft eigener Erlebnisse in ihr Gefühl auf (das tut noch jeder gute Leser!); und endlich — hier liegt das eigentliche Künstlerische — schaffen sie aus diesem Gefühlserlebnis heraus all die anderen Exponenten des vollfunktionierenden Menschen (hier sind sie freischöpferisch, und doch nur in dem Sinn einer Übersetzung in zum Teil anderes Material). Aber um diese Kunstwerke der Schauspieler ist es etwas eigenes: Bab meint selbst, man könne nicht ein Bild aus Bildern kleben. Wenn aber die Schauspielerleistung doch ein Kunstwerk ist (nach Bab), und die ganze Aufführung doch wohl auch eins sein soll — wie dann? Dieser Widerspruch scheint mir nur lösbar — einmal von der Aufführung ausgehend durch eine Akzentverschiebung in den Thesen Babs — und zweitens von der Schauspielkunst ausgehend, durch eine Differenzierung dieser noch immer als einheitlich betrachteten Kunst.

Die Akzentverschiebung. — Die Übersetzung wird im einzelnen getragen von den Schauspielern, im ganzen gemacht aber von dem Regisseur (dem idealen!). Der schafft sich beim Verarbeiten des Dramas eine Vision von der vollsinnlichen Bühnendarbietung und komponiert eventuell nach dem Prinzip der Concinnitas um. Er schafft danach (Außenregie) das Dekorativ-Künstlerische, die Inszenierung — und (Innenregie) die räumliche Verteilung der Schauspieler im Bühnenbild, so daß das im Drama nur durch Worte gegebene seelische Zu- und Gegeneinander noch einmal durch räumliche Stellung und Haltung exponiert wird: eine Geometrie der Seele, wie auf Bildern von Marées etwa — und endlich, das Schwierigste und Größte, er wählt aus seinem Schauspielermaterial die, welche die Ausdrucksmöglichkeiten für seine an der Gesamtübersetzung des Dramas orientierte Rollenauffassung haben, und zwingt sie — nicht durch Vorspielen, sondern durch Suggestion (Immermann) —, in seinem Sinne ihre Möglichkeiten zu Wirklichkeiten zu gestalten. So realisiert er seine vollsinnliche Vision von dem Drama in einem Material, das so unendlich viel schwieriger zu beherrschen ist als das aller anderen Künste, weil es zum Teil aus schaffenden Menschen besteht — realisiert sie, indem er Kunst nicht addiert, sondern potenziert — realisiert sie als Organisator, wie jeder Künstler Organisator ist (Kunst ist Organismus) — aber er realisiert sie als ein Feldherr unter den Künstlern, als ein genialer Herrscher, ein höchst königlicher — er, der ideale Regisseur!

Die Differenzierung: — ich kann hier leider nur andeuten — zwei Pole: der darstellende und der gestaltende Schauspieler. Das Erlebnis des Schauspielers ist ebenso wie das jedes Kunstgenießers, an »ursächliches«, an persönliches Erlebnis gebunden, aber: der darstellende Schauspieler wird wie der Leser durch das Kunstwerk über sich hinausgerissen — was er selbst nie hätte zu einer Persönlichkeit gestalten können, hier in der Rolle ist's gestaltet und er übersetzt; der gestaltende Schauspieler dagegen reißt die Rolle über sich hinaus, die Rolle, die er im Grunde

gar nicht brauchte, auf die er jetzt angewiesen ist, weil die heutige Bühne ihm keine andere Offenbarungsart seiner Kunst gibt. Der darstellende Schauspieler bekommt die Kristallform aus der Rolle, unter Einwirkung des Regisseurs, und kristallisiert hieran — der gestaltende hat die Kristallform selber und läßt die Rolle sich daran ankristallisieren. Der Darstellende ist der Gegebene für die Bühnendarbietung eines Dramas, — der Gestaltende nimmt das Drama nur zum Anlaß und vernichtet es eventuell als Ganzkunstwerk, zugunsten seiner selbständigen künstlerischen Persönlichkeitsgestaltung. Er kann allerdings auch Rollen finden, wo er nicht zu vernichten, nicht aus dem Drama herauszuwachsen braucht — aber das ist für ihn geradezu Ausnahme. (Und wenn man, wie Bab tut, die Schauspielkunst auf den Tanz zurückführen will, so hätte man da auch für diese beiden Pole etwas Entsprechendes; den mimischen und den ekstatischen Tanz.)

Es bliebe noch in manchen Punkten ein Einwand zu machen — so z. B. bei der Erschließung des Kulturwerts der Bühne nur von der ästhetischen Seite her: auch die Form der Darbietung, die soziale, ist wichtig; hier wird einer Kulturgemeinschaft zu gleicher Zeit dasselbe Erlebnis vermittelt und so die für jede Kultur nötigen interindividuellen Erlebniskerne unter Betonung der Gemeinschaft geschaffen — oder z. B. bei der Auffassung des Schauspielers als eines extremen Falls des Menschen: wobei doch nicht zu vergessen ist, daß er ästhetisch erlebt, der Mensch aber ethisch (allerdings gibt körperliche Anteilnahme dem ästhetischen Erlebnis größere Realität) — aber all das ist nicht so wichtig, besonders deshalb nicht, weil es ja doch nur Punkte sind in diesem Buch, das, obgleich vielfach mehr in breitem Redestil als gedrängtem Schreibstil, doch eine erstaunliche Fülle birgt. Und was vielleicht das Wichtigste ist: es bietet neben der energischen Durchgestaltung des Stoffs und der Ausweitung seiner Probleme für jeden, der sich mit ästhetischen Fragen beschäftigt, vielfältige Anregung.

Berlin. Constantin Hilpert.

Fritz Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der deutschen Romantik. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1909. VIII und 478 S.

Das sehr in die Breite gegangene Buch von Brüggemann zielt, um dies vorweg festzustellen, nicht auf die Klärung ästhetischer Probleme. Die Arbeit ist vielmehr vom kulturpsychologischen Gesichtspunkt beherrscht. Zwar läßt die vom Titel geweckte Gedankenverbindung zwischen Ironie und Romantik ästhetische Erörterungen erwarten, aber der Begriff der Ironie wird vom Verfasser über die landläufige Auffassung hinausgeführt und in allgemeinere Zusammenhänge gestellt. Es handelt sich bei dieser Ironie um ein rein seelisches Phänomen, eine seelische Disposition. »Sie stellt sich uns als eine subjektive Auffassung der Dinge dar, sei es nun der Außenwelt oder der eigenen Innenwelt des Subjekts, in der die Wirklichkeit dieser Außen- oder Innenwelt als unwirklich und deshalb ironisch erfaßt wird.« Von eigenartigen Störungen im Ich, in der Persönlichkeit ist also die Rede. Der Verfasser deutet gleich zu Anfang an, daß solche Störung zwangsweise, also pathologisch, oder freiwillig ist, demgemäß von einer passiven und einer positiven Ironie gesprochen werden kann. Es wäre interessant gewesen, wenn sich Brüggemann zu einer theoretischen Analyse seines Zentralbegriffs bereit gefunden hätte. Vielleicht darf man die Induktion auf Grund der vorliegenden Untersuchung noch von ihm erwarten.

Diese Erscheinung der Ironie wird nun im Zusammenhang mit dem Werden der Kulturzeitalter im Sinne Lamprechts betrachtet. Ja, man könnte die Ausfüh-

rungen Brüggemanns gewissermaßen als einen Einzelbeleg für die Aufstellungen ansprechen, die Lamprecht als psychische Mechanik des Übergangs vom Zeitalter des Individualismus zu dem des Subjektivismus entwickelt hat. Das Individuum als quantitativ isolierter Mikrokosmos, wie es die Zeit des Individualismus sah, wird mit dem Hervorbrechen des subjektivistischen Gefühlslebens seit 1760 zur qualitativ sich isolierenden Persönlichkeit. Aber es gelingt ihr nicht, sich ganz und gar auf sich selbst zu stellen. »Die subjektivistische Seele bedarf einer fortdauernden Beziehung zu ihrer Umgebung, um sich ihres subjektiven Sondercharakters bewußt zu bleiben: verliert sie diese Beziehung durch eine Überspannung der in ihr lebenden isolierenden Tendenz, so verfällt sie einer Störung des Selbstbewußtseins. Wir werden sehen, daß die Ironie alsdann nichts anderes ist als das Symptom dieses psychopathischen Zustandes« (S. 31).

Den Anlaß zu seinen Studien entnimmt der Verfasser Tiecks Jugendroman »Die Geschichte des Herrn William Lovell« und bezeichnet es als seine Aufgabe, »die Probleme des Seelenlebens, die in Tiecks Roman Hauptgegenstand der Darstellung geworden sind, in den Mittelpunkt der Untersuchung zu stellen, sie im geschichtlichen Zusammenhange zu erklären«. Mit einer deskriptiven Betrachtung des Lovell beginnt Brüggemann, um nach eingehender Prüfung der in zeitlich vorausliegenden Romanen gegebenen Grundlagen subjektivistischen Seelenlebens mit einer genetischen Betrachtung zu enden. Das erste überwältigende Dokument des Frühsubjektivismus liegt in Werthers Leiden vor. Von hier führt der Weg über Jacobis Woldemar und den Anton Reiser von Moritz zu Tiecks Lovell. In Lovell erreicht das stetig sich steigernde Temperament des Seelenlebens seinen höchsten Grad. Gelassenheit, Leidenschaft, Enthusiasmus bezeichnen die Linie der Steigerung. Lovell ist der typische Enthusiast der frühromantischen Zeit. Die außerordentlich große Beweglichkeit seiner Gefühle prägt die Haltlosigkeit seines Charakters aus. Sein Enthusiasmus gibt sich aber nicht etwa naiv, sondern immer gebrochen in kritischer Bespiegelung. »Der William Lovell ist ein Roman der enthusiastischen Empfindsamkeit, der sich dabei ostentativ gegen die Empfindsamkeit richtet, in der tausend Gefahren erblickt werden. Wenn wir Lovell sich selbst über seine Gefühle äußern hören, so fällt uns ein merkwürdiger Skeptizismus diesen Gefühlen gegenüber auf, der wie eine erschreckende Disharmonie die Seele dieses Empfindsamen beherrscht.«

Die Anlagen zur Ironie zeigen sich schon im Werther. »Die Spaltung zwischen einer imaginären Gefühlswelt und der wirklichen Außenwelt ist schon gegeben.« Der Gefühlssubjektivismus im Werther erstarkt im Woldemar zu festeren subjektivistischen Moralanschauungen. Die Einbildungskraft ist unabhängiger geworden von der Wirklichkeit. Das steigert sich weiter im Anton Reiser. Die Dissoziation der Persönlichkeit in Reiser-Moritz tritt in voller Deutlichkeit hervor. »Dieser selbe Mann, der für ein unwirkliches, traumhaft-halbbewußtes Leben in der Phantasie erglüht, sieht die Wirklichkeit seiner seelischen Regungen mit einer Schärfe des Intellektes, die fürchterlich ist.« Und Brüggemann bezeichnet es als das Tragische an diesem Manne, daß die Spaltung zwischen der idealischen Welt seines Inneren und der wirklichen Welt außer ihm zum klaffenden Riß geworden ist.

Der Mangel an Kontakt mit der Außenwelt, auf dem die Ironie beruht, wird im William Lovell zur ausgesprochen psychopathischen Erscheinung. In der passiven Ironie bleibt Lovell stecken; er will aus der Passivität heraus und verstrickt sich nur immer tiefer darein. Er strebt nach äußerer Aktivität, zu praktischem Handeln, aber er ist unfähig dazu. Sein enthusiastisches Temperament vermag nicht zu der Mäßigung zu kommen, die zu einer Herrschaft über die Dinge und über sich selbst

erforderlich ist und die ihn aus der Passivität hätte erlösen können. »Wenn die Helden der Romane der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast alle keinen praktischen Beruf erfüllen, so erklärt sich das nicht aus einer zufälligen literarischen Gepflogenheit der Zeit, aus einer Art künstlerischer Mode, wie man vielfach lesen kann, sondern hat viel tiefere psychologische Ursachen. Wir werden im Zusammenhang unserer Gesamtbetrachtung jetzt zu dem notwendigen Schlusse geführt sein, daß Menschen mit einem Seelenleben, wie es die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in ihren Dichtungen zur Darstellung gebracht hat, zur Erfüllung jedes praktischen Berufes innerlich unfähig sind« (S. 471).

Wenn auch Tieck über seinem Helden das Ideal des praktischen Handelns aufstellt, so sieht er doch nicht in dessen Charakter das schlechthin Abscheuliche. Auch noch in der Niederträchtigkeit, der Zerstörungslust, dem Nihilismus, zu dem Lovell sich entwickelt, bleibt Tieck mit seiner Sympathie auf seiten seines Helden. Er tut es aus unbewußten Motiven, wie Brüggemann wahrscheinlich macht. Diese Motive sind die ersten Ahnungen des Entwicklungsgedankens, den Tieck später bewußt in seiner Novelle »Der junge Tischlermeister« verkörpert hat und den überhaupt das dynamische Prinzip des Subjektivismus heranführte und entfaltete. Es ist der Gedanke vom Dreitakt der Thesis, Antithesis und Synthesis. Lovell steht in der Antithese und vermag noch nicht zur Synthese zu gelangen. In dieser Stellung aber vollzieht er eben die Aufgabe, die Tieck noch als Fünfundfünfziger, im Jahre 1828, als die seines Romans betrachtet wissen wollte, »die Enthüllung der Heuchelei, Weichlichkeit und Lüge, welche Gestalt sie auch annehme«.

Es ist aus der Darstellung des Buches nicht mit wünschenswerter Deutlichkeit zu ersehen, inwiefern die Ironie als Triebkraft seelischer Entwicklung zu gelten habe. Zwar sagt der Verfasser (S. 478): »Das Streben, aus der zwangsweisen Ironie, die als Passivität das auf Aktivität beruhende Selbstbewußtsein untergräbt, zu einer freiwilligen Ironie zu gelangen, die für die Erhaltung des subjektivistischen Selbstbewußtseins positiv bewertet werden kann — dieses Streben läßt die Ironie als ein entwicklungsgeschichtliches Moment erscheinen in dieser Zeit und über diese Zeit hinaus.« Aber die Ironie als eine Funktion der geistigen Selbsterhaltung und die Ironie als psychopathische Verfassung sind doch wohl zwei verschiedene Begriffe, zwischen denen von einer Beziehung des »Strebens« nicht ohne weiteres gesprochen werden kann. Hier liegen Probleme, die noch nicht zu Ende gedacht scheinen. Aus dem Buch Brüggemanns ist zunächst nur zu ersehen, daß die Ironie überhaupt ein bedeutsames Moment in der Geschichte des Seelenlebens ist.

Darin wird auch das Hauptverdienst dieser Arbeit zu finden sein: in der Aufhellung der Ironie als eines Symptoms einer sozialpsychischen Verfassung. Träte man auf den Standpunkt der Ästhetik, so würde sich die Frage erheben, welche künstlerische Ausdrucksformen eine solche sozialpsychische Verfassung sich geschaffen hat und zu schaffen imstande ist. Mir scheint, als ob sich aus dem Problem des Impressionismus im Zusammenhang mit dem der Ironie eine Reihe fruchtbarer Gesichtspunkte entwickeln ließen.

Steglitz. Theodor Poppe.

Curt Herrmann, Der Kampf um den Stil. Probleme der modernen Malerei. Mit 8 Autotypien nach Werken von Rembrandt, Walser, L. v. Hofmann, Strathmann, Hodler, Signac, Cezanne und van Gogh. — Berlin, Erich Reiß Verlag, 1911. — 8°. VIII und 142 S.

Der Titel des Werkes ist durchaus irreführend; zutreffend müßte er lauten: Curt Herrmann verficht die Kunstanschauungen des Neoimpressionismus. Das

Buch verdankt dem Bedürfnis seine Entstehung, die eigenen Grundsätze künstlerischen Gestaltens zu klären und einem weiteren Publikum verständlich zu machen. Da wir nun Herrmann als einen geschmackvollen und begabten Künstler schätzen, der uns schon mit zahlreichen schönen Proben seines Könnens erfreut hat, begrüßen wir mit Achtung diesen Beitrag zur Künstlerästhetik, umsomehr da der Verfasser in fein geschliffener Rede seine Gedanken geschickt und temperamentvoll entwickelt. Da dürfen wir wohl nicht so undankbar und schulmeisterlich sein, mit wissenschaftlichen Maßstäben zu messen und persönlich-leidenschaftliche Bekenntnisse sachlich nüchtern mit dem Seziermesser der Kritik zerreißen. Aber wir wollen doch nicht verschweigen, daß wir durch Herrmann nicht überzeugt wurden, im Neoimpressionismus die allein seligmachende Malweise zu erblicken, und daß wir den meisten seiner ästhetischen Grundanschauungen in keiner Weise Gefolgschaft leisten können. Das hat in diesem Fall nicht allzuviel auf sich; denn wir erwarteten ja keine wissenschaftliche Belehrung, sondern erhofften Anregungen, die der Künstler aus seiner Ateliererfahrung dem Ästhetiker zu bieten vermag. Und in dieser Hoffnung wurden wir nicht enttäuscht! Allerdings hätten wir es lieber gesehen, wenn Herrmann in bezug auf sein eigenes Schaffen und Gestalten mitteilsamer gewesen wäre; dafür hätten wir gern auf die Erörterungen ästhetischer Grundbegriffe verzichtet, denn hier sind wir Ästhetiker wieder in der Erfahrung voraus.

Ich habe diese kritischen Worte vorausgeschickt, um meine Stellungnahme zu kennzeichnen, und will nun versuchen, dem Leser eine Vorstellung von dem Inhalte dieser Schrift zu übermitteln. Freilich ist dies nicht ganz leicht; denn häufig begnügt sich Herrmann mit einigen aphoristischen Bemerkungen, und man erfaßt nicht immer die Beziehungen, die einen Abschnitt mit dem anderen verknüpfen. Den Anfang machen natürlich Vorwürfe gegen die Akademien; ihnen gegenüber entwirft Herrmann das Ideal einer modernen Schule. Sie »könnte und müßte ihre Lehren begründen weniger durch feste Formeln als durch das Erschließen der jugendlichen Sinne für das Lebendige und Gesetzmäßige in Natur und Kunst, dem mit dem Handwerk nicht beizukommen ist ... für die Wirkungen und Gegenwirkungen ... für die Probleme des Lichtes, der Farbe und der Linie ... für die Geheimnisse des Rhythmus und der Harmonie und vieles andere«. Ich fürchte nur, daß diesem Programm auch die ältesten Akademiker beistimmen werden; denn auch sie wollen ja in ihrer Art nichts anderes, nur verstehen sie eben unter Farbe, Licht, Rhythmus, Harmonie etwas wesentlich verschiedenes. Meiner Meinung nach liegt eine Schwäche des Akademiebetriebes darin, daß bei der Gewinnung von Lehrkräften nur darauf gesehen wird, möglichst berühmte Künstler zu bekommen, nicht aber möglichst gute Lehrer. Anderseits darf man von Akademien nicht zu viel verlangen: sie machen keine »Genies«, aber sie rüsten den jungen Künstler mit nützlichen Kenntnissen aus. Dann muß er selbst weiter sorgen! Ich glaube: Herrmann überschätzt das Erlernbare. Und schließlich hört doch der Künstler nicht auf zu lernen, wenn er die Akademie verläßt. In einem gewissen Sinne beginnt erst dann das eigentliche Lernen. Den Weg muß jeder selbst finden. Also vielleicht ist Herrmann selbst »zu akademisch«.

Die eigentliche Absicht des Buches geht aber darauf hinaus, zu versuchen, »das Verständnis für Bestrebungen zu fördern, denen man noch immer vorwiegend mit Kopfschütteln gegenübersteht«. Herrmann will zeigen, daß die Künstler, die diese Bestrebungen vertreten, »ein reineres Gewissen haben, als man ihnen gemeinhin zutraut, und daß sie vielfach Märtyrer einer guten Sache sind«. Der Naturalismus und der darauf begründete Impressionismus sind in ihren Grundformen erschöpft; vielleicht noch variierbar, nicht aber weiter entwicklungsfähig. Die eigent-

lich kraftvollen Talente unter den Jüngeren haben dies auch längst erkannt. Deswegen suchen sie die Entwicklung auf anderen Bahnen weiterzuführen. Das Bedürfnis nach einem strengen Stil ist wieder in ihnen erwacht. Gewissermaßen als persönlicher Stil äußert sich das Temperament des Künstlers im Werke. »Unter der Herrschaft des Naturalismus und Impressionismus verstand (oder versteht) man vorwiegend unter Temperament das schnelle frische Ergreifen eines künstlerischen Vorwurfs oder Einfalls, bravourösen Vortrag und die Konzentration aller Nervenanspannung und aller Arbeit darauf, dem Werk nach Möglichkeit seine Unmittelbarkeit zu belassen, als verdanke es sein Dasein den glücklichen Schöpfermomenten weniger Stunden.« Die jungen Künstler streben aber nach anderen Äußerungen des Temperaments, nach weniger spontanen Betätigungen, nach Klärung des künstlerischen Charakters.

Neben diesem persönlichen Stil und neben dem Stil der einzelnen Kunstrichtungen gibt es einen »latenten Stilbegriff«, »der gewissermaßen das Endziel aller Kunst, die reine Harmonie bedeuten würde«. Im Streben nach diesem Ziel liegt Leben und Wesen der Kunst. Vielleicht könnte man diesen latenten Stilbegriff — dieses Ideal der Ideale — auch Symmetrie nennen. Die absolute Symmetrie aber wäre der Tod aller Kunst, denn sie entbehrt des eigentlichen künstlerischen Lebens. Erst »das mehr oder weniger bewußte Abweichen von der Symmetrie und die Art und Weise, wie der Einzelne von ihr abweicht einerseits und auf der anderen Seite ihr wieder zustrebt, aus der Sehnsucht heraus, ihr möglichst nahe zu kommen, macht den Charakter der verschiedenen Künstler und ihrer Werke aus. Dies bedeutet das eigentliche künstlerische Leben und Schaffen«. Im goldenen Schnitt z. B. vereinigen sich Symmetrie und Asymmetrie in geheimnisvoller Weise, und »alles, was wir Stil nennen, ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen«. Herrmann sagt von sich selbst, daß ihn der Gedanke an den goldenen Schnitt seit langen Jahren bei allen seinen Arbeiten geleitet habe.

Am nächsten stehen nun dieser letzten Harmonie, diesem Stil im höchsten und engsten Sinne die Werke der Antike. »Kein Verständiger wird behaupten, daß solche Werke in ihrer beseligenden Harmonie temperamentlos seien. Es ist höchstes, bis ins Letzte geklärtes und durch die Kraft eines großen künstlerischen Charakters gebändigtes Temperament, das wir als bisher unerreichte Harmonie in einem antiken Bauwerke empfinden und bewundern.« »Solche temperamentvolle, aber abgeklärte, ruhige, stilvolle Kunst suchen und erstreben auch« die jungen Künstler, denen Herrmann zugehört. Hierbei muß aber streng Stilisieren von Stilbilden unterschieden werden. Stilisieren ist etwas mehr »Äußerliches, Individuelles«; Stilbilden etwas »Allgemeines, Geistiges, Gesetzmäßiges«. In einem stilisierten Bilde erscheinen die Einzelformen vereinfacht, umgebildet und zu einem Ganzen zusammengesetzt. »Das Werk macht daher leicht einen abstrakten, unlebendigen, oft unwirklichen Eindruck.« »Ein stilvolles Bild dagegen wird der Realität der Erscheinung in weit höherem Sinne gerecht, weil es ein nach lebendigen Naturgesetzen gebildetes Ganzes, also einen künstlerischen Naturextrakt gibt.« Stil in diesem Sinne — wenn auch nicht restlos — haben Bilder von Hans von Marées, Hodler oder Ludwig von Hofmann; Werke von Strathmann, Walser oder Th. Theodor Heine hingegen sind stilisiert.

Der Stilgedanke hat nun bei den Neoimpressionisten die reinsten Formen angenommen. »Reine Linie, reine Form, reine Farbe und als Novum in der gesamten Malerei reines (optisch wissenschaftlich begründetes) Licht.« Diese optischen Gesetze zu erkennen und künstlerisch zu verwerten, ist der oberste Grundsatz der Neoimpressionisten. »Die Technik der Neos ist also bei allem Spielraum, der dem

einzelnen Künstler bleibt, durchaus logisch begründet im Gegensatz zu der Technik der Naturalisten und Impressionisten, die weit willkürlicher und individuell ist.« Die Kontrastwirkungen der farbigen Flächen untereinander, deren gegenseitige Steigerung, ihre verschiedenen Stärkegrade und ihre richtige Verteilung bilden den zweiten Hauptgrundsatz; den dritten die Reinheit und die Kraft der Linien, welche sowohl die Einzelform als das ganze Liniengefüge des Bildes beherrschen und ein Ganzes bilden müssen. »Eine Malerei also, welche den wissenschaftlich erkannten und festgelegten Gesetzen des Lichtes die letzte und höchste Bedeutung anweist, muß im Prinzip die Kunst der reinen Malerei bedeuten, wie sie die Kunstgeschichte bisher nicht kannte.« Und diesem begeisterten Glaubensbekenntnis fügt Herrmann noch an anderer Stelle hinzu, daß für ihn selbst das Aufgehen im Neoimpressionismus eine künstlerische Befreiung bedeutet und die letzte Konsequenz seines eigenen langjährigen Strebens nach Licht und Farbe. »Und so wage ich« — sagt er — »als meine feste künstlerische Überzeugung auszusprechen, daß eine fruchtbare, zielbewußte Weiterentwicklung der Malerei nur möglich sein kann auf Grund der Erkenntnisse des Neoimpressionismus.«

Wir vermögen diese Überzeugung nicht zu teilen, aber darum erweckt es nicht minder unser Interesse, sie hier von einem berufenen Vertreter verteidigt zu sehen. Selbst wenn der konsequente Neoimpressionismus notwendig in einer Sackgasse stranden müßte, so ist es doch zuweilen in Kunst und Wissenschaft von Wichtigkeit, auch solche Wege einmal bis ans Ende zu verfolgen. Es erwachsen daraus nicht nur mannigfache Erfahrungen, sondern auch Werte, die man auf gebahnten Pfaden wandelnd nicht hätte gewinnen können. So haben wir auch aus dem Zusammensturze des Naturalismus bedeutende Werte gerettet, die wir nicht missen möchten. Die Sehnsüchte, denen Herrmann Worte verleiht, nach einer strengen Kunst großen Stils zeigen eine ganz auffallende Verwandtschaft mit dem, was Paul Ernst, Eduard Stucken oder Wilhelm von Scholz anstreben, und was in manchen neuklassischen Dramen — wenn auch nur zum Teil — künstlerische Gestalt gewann. Vielleicht führt hier die Entwicklung weiter, und es handelt sich wirklich um Märtyrer, die begeistert stammelnd auf jene Großen vorbereiten, die in ehernen Worten die neuen Sänge anstimmen werden. Wir wollen es hoffen!

Zum Schluß noch eine Bemerkung: von den 142 Seiten des Buches ist mehr als ein Drittel entweder ganz leer, oder nur mit den kurzen Kapitelüberschriften bedruckt. Haben wir nicht darin den Wunsch zu erblicken, durch möglichsten Papierverbrauch den Preis zu erhöhen, oder liegt hier ein völlig unpassender Versuch einer neuen Buchkunst vor? Mich persönlich hat diese große Leere, die nur zuweilen durch ein paar Textzeilen unterbrochen wird, geärgert und gestört.

Rostock i. M.

Emil Utitz.

Unterschriften zu Tafel I–VI.

---

1. JAN VAN EYCK ⟨1390–1440⟩: »Reisealtärchen«. Tafelbild, Dresden, gemalt um 1430.
   Normalbild ⟨in Triptychonform⟩.
   Flügelbilder normal ⟨extratabulär⟩ exzentrisch. Die Komposition gleich der Perspektive zentrisch ⟨symmetrisch⟩.

2. LIONARDO DA VINCI ⟨1452–1519⟩: »Abendmahl«. Fresko, Mailand, gemalt 1495–1497.
   Normalbild ⟨in einfacher Form⟩.
   Die Komposition gleich der Perspektive zentrisch ⟨symmetrisch⟩.

3. DOMENICO GHIRLANDAJO ⟨1449–1494⟩: »Geburt der Maria«. Fresko, Florenz, gemalt um 1485.
   Normalbild ⟨in einfacher Form⟩.
   Die Komposition im Gegensatz zur Perspektive exzentrisch ⟨asymmetrisch⟩.

4. PIERO POLLAIUOLO ⟨1443–1496⟩: »Verkündigung«. Tafelbild, Berlin, gemalt um 1485.
   Exzentrisches Bild: ziemlich starke intratabuläre Linksexzentrizität ⟨ca. $\frac{1|4}{5}$⟩.
   Die Komposition in Zusammenhang mit der Perspektive? ⟨Betonung des Engels!⟩

5. RAFFAELO SANTI ⟨1483–1520⟩: »Predigt Pauli«. Teppich, Berlin etc., entworfen 1515.
   Exzentrisches Bild: mäßige intratabuläre Linksexzentrizität ⟨ca. $\frac{1|2}{3}$⟩.
   Die Komposition in Zusammenhang mit der Perspektive? ⟨Psychische »Kraftlinie«! vgl. Text des II. Teils.⟩

6. TINTORETTO ⟨JACOPO ROBUSTI⟩ ⟨1518–1594⟩: »Hochzeit zu Cana«. Tafelbild, Florenz, gemalt um 1570.
   Exzentrisches Bild: mäßige intratabuläre Linksexzentrizität ⟨ca. $\frac{1|2}{3}$⟩.
   Die Komposition in deutlichem Zusammenhang mit der Perspektive. ⟨Betonung Christi!⟩

7. TIEPOLO, G. B. ⟨1696–1770⟩: »Vermählung Barbarossas«. Wandgemälde, Schloß Würzburg, gemalt um 1750.
   Exzentrisches Bild: mäßige intratabuläre Rechtsexzentrizität ⟨ca. $\frac{2|1}{3}$⟩, »Unstimmigkeiten«!
   Die Komposition in Zusammenhang mit der Perspektive? ⟨Trennung der Hauptpersonen vom Gefolge?⟩

8. JAN VAN EYCK ⟨1390–1440⟩: »Madonna mit Karthäuser«. Tafelbild, gemalt um 1430.
   Exzentrisches Bild: mäßige intratabuläre Rechtsexzentrizität ⟨ca. $\frac{5|2}{7}$⟩.
   Die Komposition in Zusammenhang mit der Perspektive. ⟨Betonung des Kindes!⟩

9. ALBRECHT DÜRER ⟨1471–1528⟩: »Hieronymus im Gehäus«. Kupferstich, gestochen 1514.
   Exzentrisches Bild: starke, marginale Rechtsexzentrizität ⟨∞/o⟩.
   Die Komposition nur in lockerem Zusammenhang mit der Perspektive. ⟨Beide mit Schwergewicht rechts.⟩

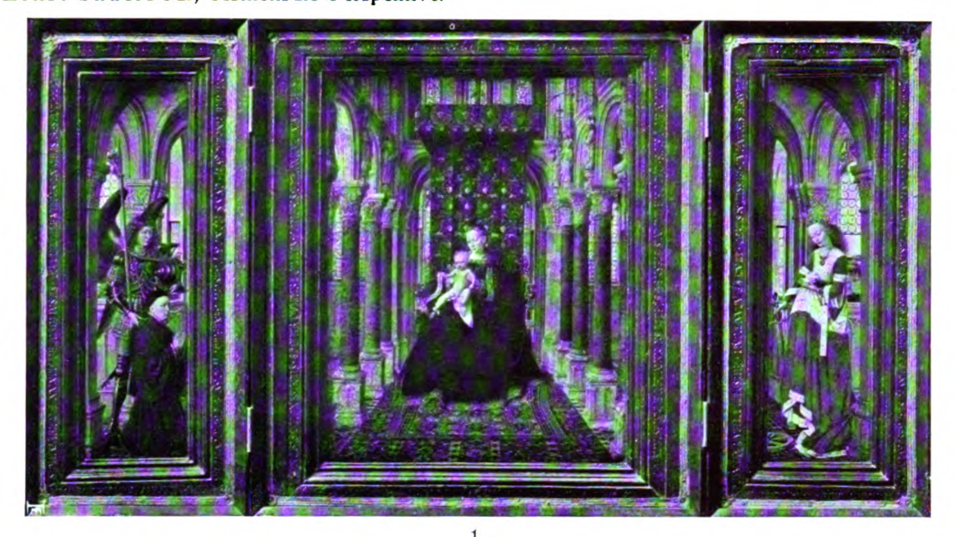
10. PIETER DE HOOGH ⟨1630–1677⟩: »Holländische Stube mit lesender Frau«. Tafelbild, München, gemalt um 1660.
    Exzentrisches Bild: ziemlich starke intratabuläre Linksexzentrizität ⟨ca. $\frac{1|4}{5}$⟩.
    Die Komposition in deutlichem Zusammenhang mit der Perspektive. ⟨Betonung des Figürlichen!⟩

11. KERSTING, G. F. ⟨1783–1848⟩: »Der Maler in seinem Arbeitszimmer«. Tafelbild, gemalt um 1830.
    Exzentrisches Bild: starke, marginale Rechtsexzentrizität ⟨∞/o⟩.
    Die Komposition in fraglichem ⟨perversem?⟩ Zusammenhang mit der Perspektive. ⟨Schwergewicht im leeren Bildteil! Tür?⟩

12. W. HOGARTH ⟨1697–1764⟩: Szene aus »Mariage à la mode«. ⟨Blatt II.⟩ Kupferstich, gestochen vor 1745.
    Schrägbild mit deutlicher Drehung der Räumlichkeit.
    Die Komposition in innerem und äußerem Zusammenhang mit der Perspektive.

13. FR. v. UHDE ⟨1848–1910⟩: »Das Abendmahl«. Gemalt 1886.
    Schrägbild mit deutlicher Drehung der Räumlichkeit.
    Die Komposition in innerem Gegensatz zur Perspektive.

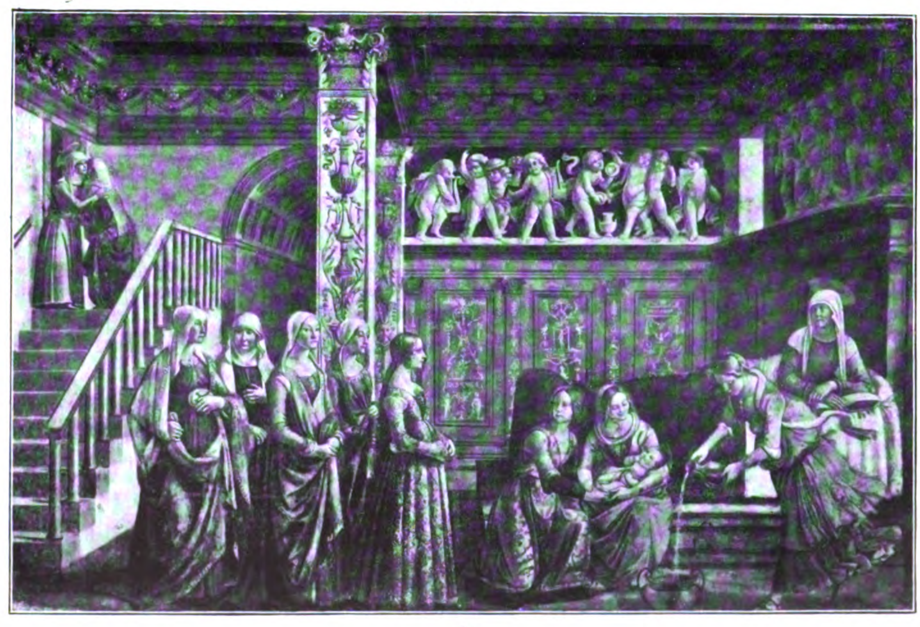




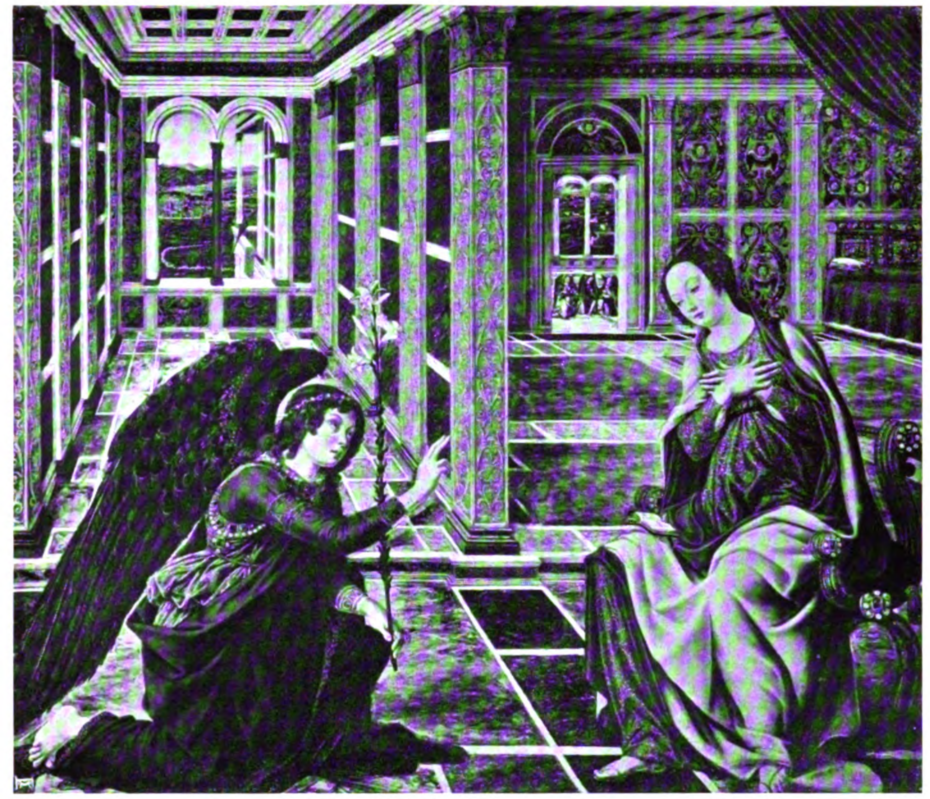
1.



2.



3.



4.



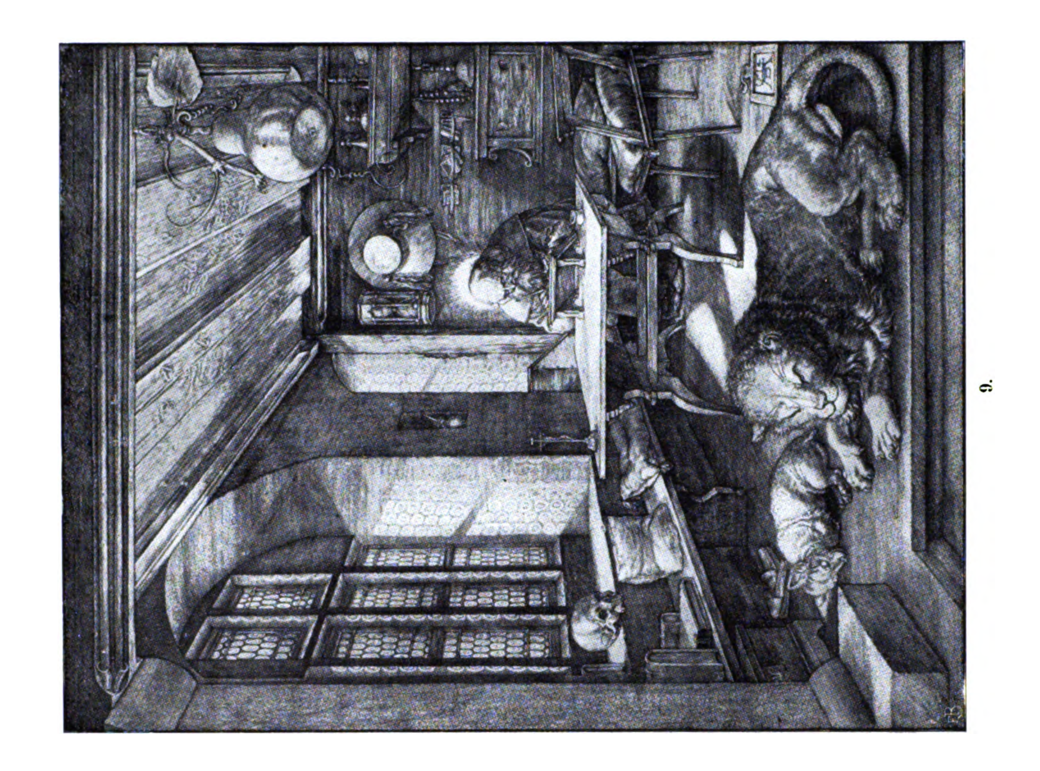
5.



6.



7.



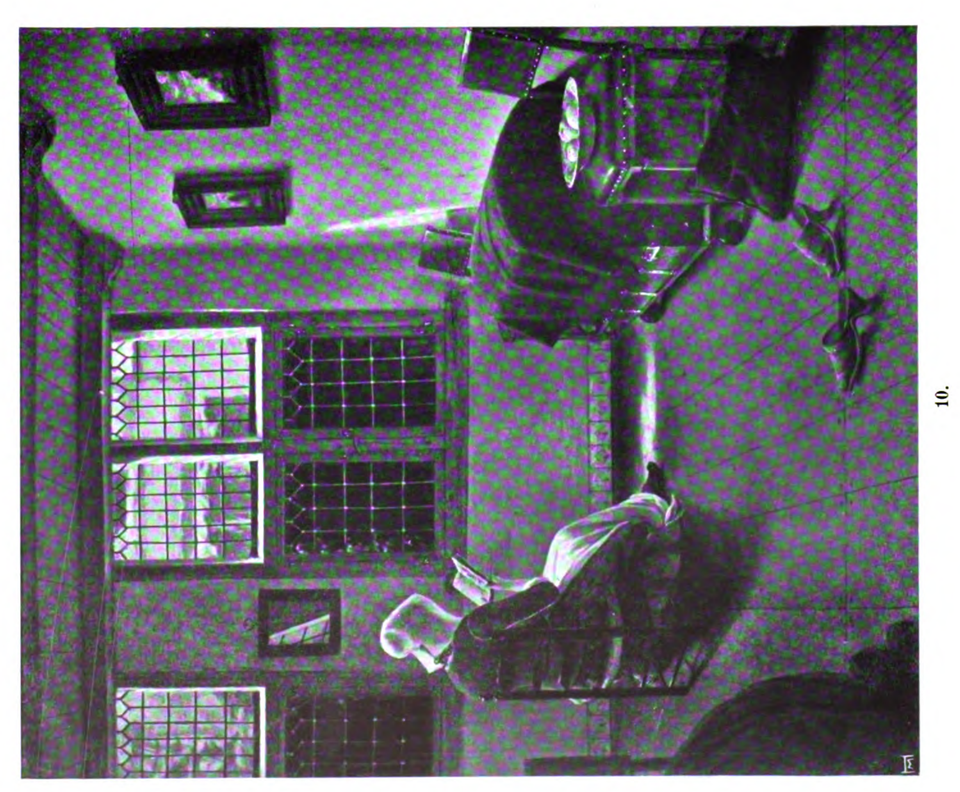
9.



8.



11.



10.



12.



13.

XII.

Teleologie der Kunst.

Von

Johannes Volkelt.

1. Die Nachahmungstheorie.

Schon durch die geschichtliche Entwicklung, die die Ansichten über Zweck und Sinn der künstlerischen Tätigkeit genommen haben, drängt sich zuallernächst die Frage auf, ob die Kunst in der Nachahmung des Wirklichen bestehe. Plato schon hat das Wesen der Kunst in nachahmender Tätigkeit gesehen. Und wenn Aristoteles auch in den Begriff der Nachahmung etwas darüber Hinausgehendes, nämlich ein gewisses Idealisieren, hineingedacht hat, so ist er ausdrücklich doch bei dem Nachahmungsbegriff stehen geblieben, ohne ihn gemäß dem stillschweigend hineingedachten tieferen Gesichtspunkt umzugestalten. Seitdem ist das Prinzip der Nachahmung immer und immer wieder in der Ästhetik zur Erklärung der Kunst herangezogen worden. Bodmer und Breitinger bekennen sich zu diesem Grundsatz nicht weniger als Gottsched. Batteux und Diderot sind seine einflußreichen Verkünder, wenn freilich auch jeder in einem besonderen Sinne. Aber auch Mendelssohn und der junge Lessing kommen von dem Nachahmungsprinzip nicht los. Selbst noch in der allerjüngsten Zeit hat es durch die naturalistische Strömung in den Augen Unzähliger eine über allen Zweifel erhabene Bestätigung erhalten. Ja erst in der naturalistischen Ästhetik wird mit dem Nachahmungsprinzip voller und folgerichtiger Ernst gemacht. Hier wird nicht wie von Aristoteles oder von Johann Elias Schlegel [1]) oder von Batteux [2]) in

[1]) Über J. E. Schlegel lese man Friedrich Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing (Frauenfeld 1888) Bd. 1, S. 264 ff. Dieses Werk enthält viel zur geschichtlichen Entwicklung des Nachahmungsprinzips. Man vergleiche auch den Aufsatz von Ernst Bergmann, Die antike Nachahmungstheorie in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, 27. Bd. [1911], S. 120 ff.).

[2]) Man vergleiche Manfred Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland. Leipzig 1909, S. 13, 20 ff.

das Nachahmen zugleich ein das Nachahmen beschränkendes und erhöhendes Prinzip — das Idealisieren — hineingedacht; sondern es ist hier rein und unvermischt das Nachahmen des Wirklichen, wodurch sich ein Kunstwerk als Kunstwerk rechtfertigt.

Es ist kaum vonnöten, auf das Nachahmungsprinzip in ausführlicher Widerlegung einzugehen. Ich kann mich auf die im ersten Bande meiner Ästhetik dargelegten Grundlagen berufen. Wenn die dort entwickelten ästhetischen Normen richtig sind, so ist damit auch anerkannt, daß es in der Wirklichkeit zahllose Erscheinungen gibt, die den ästhetischen Normen nur sehr unvollkommen entsprechen, ja ihnen schnurstracks zuwiderlaufen. Wer die Kunst als Nachahmung des Wirklichen auffaßt, müßte daher geradezu vieles Widerästhetische in die Kunst aufnehmen. Ich erinnere nur an folgendes.

Die ästhetische Wirkung eines Gegenstandes ist an die normative Bedingung des menschlich-bedeutungsvollen Gehaltes geknüpft. Die Wirklichkeit aber weist Unzähliges auf, was dieser Bedingung nicht entspricht: Nichtssagendes, Läppisches, Abgeschmacktes, Absonderliches, uninteressant Launenhaftes und dergleichen. Wäre die Kunst Nachahmung des Wirklichen, so läge keine Möglichkeit vor, das ganze große Gebiet des Trivialen, Albernen, Nichtigen, Absonderlichen von der Kunst fernzuhalten. So richtig es ist, daß dies nicht in die Kunst hineingehört, so wenig kann die Kunst in bloßer Nachahmung des Wirklichen bestehen. Im ersten Bande meiner Ästhetik findet sich dies S. 465 ff. ausgeführt.

Etwas Ähnliches muß hinsichtlich der Norm der Beschaulichkeit gesagt werden. Alles, was uns zu Begierde und Entschluß aufregt, was uns zu stofflichen Affekten reizt, ist widerästhetisch. Die Wirklichkeit ist nun aber voll von solchen Fällen. Wäre nun die Kunst wirklich nichts anderes als Nachmachen des Wirklichen, so würde daraus folgen, daß, mag auch ein Gegenstand zu noch so grober, etwa geschlechtlicher Aufregung reizen, er doch ohne Schaden vom Künstler nachgeahmt werden könne. Im ersten Band findet man die in den Gegenständen liegenden Gefahren für die ästhetische Beschaulichkeit ausführlich geschildert (S. 515 ff.). Auch die Norm der Beschaulichkeit also zwingt zu dem Ausschluß einer Masse von Wirklichem aus der Kunst.

Und auch die Norm der organischen Einheit läßt die Nachahmungstheorie als unmöglich erscheinen. Nur wenn der Gegenstand sich als möglichst durchgegliedert darbietet, wirkt er ästhetisch befriedigend. Und da ist nun wiederum zu sagen: in tausendfältigen Störungen machen sich in der Wirklichkeit Hemmungen und Vereitelungen der organischen Einheit geltend. Und wiederum ist hinzuzufügen: wäre

die Kunst Nachahmung der Natur, so müßten auch all die zahllosen Dinge und Vorgänge, die das Bedürfnis nach einheitlicher Gliederung nur sehr wenig befriedigen oder ihm geradezu zuwiderlaufen, in die Kunst aufgenommen werden dürfen. Auch die Norm der organischen Einheit also bildet eine Widerlegung der Nachahmungstheorie.

Ebenso könnte die im ersten Bande an erster Stelle genannte Norm — Einheit von Form und Gehalt — zum Zwecke der gleichen Folgerung herangezogen werden. Doch das Ausgeführte genügt, um zu zeigen, daß durch die hier gelegte Grundlage die Nachahmungstheorie ausgeschlossen ist.

Noch von einer anderen Seite aus läßt sich die Nachahmungstheorie als durchaus verkehrt erweisen. Indem man auf die Darstellungsmittel achtet, deren sich die Künste bedienen, zeigt es sich, daß jedes Darstellungsmittel eine Fülle von Umformungen des Wirklichen in sich schließt. So wahr es ist, daß jede Kunst in bestimmten Darstellungsmitteln — beispielsweise die Bildnerei in Marmor, Bronze, Holz usw. — ihre Gestaltungen schafft, so wahr ist es auch, daß eine jede Kunst das Wirkliche gemäß den jeweiligen Darstellungsmitteln umformt.

In meinen Ästhetischen Zeitfragen (1895) habe ich mich eingehend mit der Widerlegung der Lehre von der Kunst als Nachahmung der Natur beschäftigt. Der damals in Deutschland in Blüte stehende Naturalismus forderte geradezu auf, der zum Teil sogar schreierisch verkündeten Nachahmungstheorie gründlich zu Leibe zu gehen. Dort zeigte ich, daß die Kunst, indem sie ihre Gestalten schafft, in den bei weitem meisten Fällen (das heißt: etwa abgesehen von Schauspielkunst, Tanz, Gartenkunst) Lebendiges in Unlebendiges umformt. Gegenüber dem in Ölfarbe dargestellten Fels ist der wirkliche Fels, trotz seines unorganischen Daseins, etwas Lebendiges, etwas Naturgewachsenes. Und weiter wurde dort dargelegt: das künstlerische Formen setzt in einem großen Teil der Künste — vor allem an Bildnerei, Malerei und Griffelkünste ist zu denken — die Bewegungen ins Unbewegte um. Ferner: jede Darstellung ist Oberflächendarstellung, das innere Gefüge wird nicht mit dargestellt; vielmehr tritt die Struktur des Marmors, Erzes, Holzes usw. an die Stelle der Eigenorganisation des Originales, etwa des menschlichen Leibes oder der Gewänder und Waffen. Die Kunst wäre daher, wenn wirklich der Maßstab, an dem sie gemessen werden muß, lediglich in der Naturnachahmung bestünde, als schlimmste Stümperei anzusehen. Was im besonderen die Malerei betrifft, so ist sie eine Umformung des Wirklichen einmal insofern, als sie die wirklich gesehene Tiefen-

erstreckung in eine zu der flächenhaften Darstellung hinzu-gesehene Tiefenerstreckung umsetzt. Aber auch die Farben werden vom Maler nicht einfach wiedergegeben. Das Erzeugen farbiger Wirkungen bedeutet ein Umsetzen der Naturfarben-Unterschiede in eine bei aller Ähnlichkeit doch verschiedene Farbenstufenleiter. Noch viel weiter geht diese Farbenumformung in den Griffelkünsten. Und auch das Absehen des Malers von allen tönenden Äußerungen der sichtbaren Gegenstände darf nicht vergessen werden. Was sodann die Dichtkunst angeht, so gilt es auf den gewaltigen Abstand der wirklichen Dinge von den Phantasiebildern zu achten. Sich diesen Abstand vergegenwärtigen, heißt zugleich: einsehen, welch geradezu ungeheure Umformung der Künstler vornimmt, wenn er Gestalten und Vorgänge dadurch schildert, daß er die Leser an bestimmte Worte bestimmte Phantasieanschauungen knüpfen läßt [1]).

Will man der Nachahmungstheorie, die hiermit schon als genug und übergenug widerlegt erscheint, noch durch weitere Gegengründe zu Leibe gehen, so kann man auf die Ton- und Baukunst und das Kunstgewerbe hinweisen. Man gerät in die läppischesten und abgeschmacktesten Annahmen, wenn man Ernst damit macht, die Tongespinste der Musiker und die Liniensysteme der Baukünstler und Kunstgewerbler als Nachahmungen von Naturgebilden ansehen zu wollen. Und auf dem Gebiet der lyrischen Dichtung würde es einem ähnlichen Versuch nicht besser ergehen. Schon Johann Adolf Schlegel hat die Lyrik (und daneben das Lehrgedicht) als entscheidenden Einwurf gegen Batteux geltend gemacht [2]).

Auch müßte der Vertreter der Nachahmungstheorie folgerichtigerweise die Individualität des Künstlers ausschalten. Von allem anderen abgesehen ist es schon eine psychologische Unmöglichkeit, daß das künstlerische Schaffen rein sachlich, völlig unpersönlich vor sich gehen solle. Soll es überhaupt ein künstlerisches Schaffen geben, so muß es durch und durch individuell getränkt und gefärbt sein. Auch diese beiden Gesichtspunkte finden sich in den Ästhetischen Zeitfragen hervorgehoben [3]).

Es ist um so weniger nötig, die Widerlegung der Nachahmungstheorie ins Feinere zu verfolgen, als von den Ästhetikern schon überaus häufig diese Theorie einer vernichtenden Kritik unterzogen wurde. So beschäftigen sich beispielsweise August Wilhelm Schlegel in den Vor-

---

[1]) Ästhetische Zeitfragen. München 1895, S. 49—54.

[2]) Friedrich Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik, Bd. 1, S. 301 f. Manfred Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland, S. 94 f.

[3]) Ästhetische Zeitfragen, S. 59 ff. und S. 73 f.

lesungen über schöne Literatur und Kunst[1]) und Schleiermacher in seinen Vorlesungen über die Ästhetik mit dem Nachweis der Unhaltbarkeit der Nachahmungstheorie[2]). Treffende Bemerkungen gegen diese Theorie findet man auch bei Hartmann[3]), Dessoir[4]) und vielen anderen. Dagegen ist Fechner im Grunde ein Vertreter der Nachahmungstheorie. Ihm gilt die treue Nachahmung der Natur als oberstes Kunstgesetz[5]).

Doch darf man den Nachahmungsgrundsatz nicht als gänzlich wahrheitslos hinstellen.

Schon im ersten Bande (S. 309, 549) war von der Illusion der Wirklichkeit die Rede, die allem Ästhetischen zukommt. Auch von jedem Kunstwerk gilt die Forderung, daß es den Eindruck einer lebenskräftigen, bestandfähigen Wirklichkeit machen müsse. Sei die im Kunstwerk dargestellte Welt noch so erdentrückt, noch so romantisch und verzaubert: es muß ihr doch der Schein der Lebensfähigkeit anhaften. Auch den tollsten Phantastereien gegenüber müssen wir das Gefühl haben, daß sie *in sich möglich* sind.

Soll nun dieser Eindruck der Daseinsfähigkeit von dem Künstler erzeugt werden, so wird in jedem Falle zwischen der Welt des Kunstwerkes und der wirklichen Welt ein fühlbarer Zusammenhang bestehen müssen. Selbst aus der phantastischesten Darstellung müssen uns noch immer — bei allen tief- und weitgreifenden Abweichungen — die Tatsächlichkeiten und Gesetzlichkeiten der uns umgebenden Welt ansprechen. Es gilt also ganz allgemein der Satz, daß der Künstler die äußere und innere Welt fein und ausgiebig erlebt und beobachtet haben muß, daß er nur dann, wenn er Auge und Ohr, Gemüt und Phantasie an dem Reichtum der Welt genährt hat, seinen Darstellungen äußere und innere Glaublichkeit zu geben vermag. Auch wo es sich um einen Becher oder einen Teppich handelt, ist dieser Satz gültig: Schulung des Auges an den Formen der Natur und tausendfach unwillkürlich geübte stimmungssymbolische Beseelung der Formen muß vorangegangen sein. Nicht auf Nachahmung der Wirklichkeit also

---

[1]) A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Heilbronn 1884, Bd. 1, S. 94 ff. »Man sieht nicht ein, da die Natur schon vorhanden ist, warum man sich quälen sollte, ein zweites jenem ganz ähnliches Exemplar von ihr in der Kunst zustande zu bringen, das für die Befriedigung unseres Geistes nichts voraus hätte, als etwa die Bequemlichkeit des Genusses« (S. 94). »Durch bloßes Nachmachen, Kopieren wird man doch immer gegen die Natur den Kürzeren ziehen, die Kunst muß also etwas anderes wollen, um diesen Nachteil zu vergüten« (S. 101).

[2]) Schleiermacher, Vorlesungen über die Ästhetik, S. 25 ff.

[3]) Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 525 f.

[4]) Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 61 f.

[5]) Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Ästhetik (1876), Bd. 2, S. 31.

kommt es an, sondern darauf, daß die künstlerische Tätigkeit durch das vorausgegangene äußere wie innere Erleben der Wirklichkeit befruchtet werde. Die Wirklichkeitserfahrungen gehen inhaltgebend und richtungbestimmend in das künstlerische Schaffen ein[1]).

In welchem Grade und Sinne nun freilich diese Befruchtung stattfindet: dies hängt von dem Kunstzweig und dem Stil ab. In der Tonkunst ist die Befruchtung durch die Wirklichkeitserlebnisse nicht von derselben Tragweite wie in der Lyrik oder gar im Drama. Der Tatsächlichkeitsstil wird in anderem Sinne durch die Beobachtungen des Natürlich-Wirklichen bestimmt als der Steigerungsstil, das individualisierende Verfahren in einem anderen Sinne als das typisierende. Doch hierauf einzugehen, ist hier nicht der Ort.

2. Die Steigerung der allgemeinen ästhetischen Scheinhaftigkeit zum Kunstschein.

Wenn das ästhetisch Wirksame auf der Befriedigung bestimmter Bedürfnisse oder — anders ausgedrückt — der allgemeinen ästhetischen Normen beruht, so kann die Kunst ihr Dasein nur dann als gerechtfertigt ansehen, wenn sie die ästhetischen Bedürfnisse oder Normen in vollkommenerer Weise als die natürliche Wirklichkeit befriedigt. Und diese Rechtfertigung würde an schlagender Kraft gewinnen, wenn zugleich einleuchtend gemacht werden könnte, daß die Kunst die ästhetischen Normen in so vollkommener Weise, wie dies menschlich überhaupt möglich ist, zur Erfüllung bringt. Die Kunst als vollendete Verwirklicherin der ästhetischen Normen: dies ist der Gedanke, den es zu durchdenken gilt. Tut man dies, dann erhält man eine erschöpfende Teleologie der Kunst.

Wollte jemand zu Beginn der Ästhetik den Satz aufstellen, daß die Kunst ihren Zweck in der vollkommenen Erfüllung der ästhetischen Normen habe, so wäre dies nicht viel mehr als eine nichtssagende Tautologie. Ich befinde mich in völlig anderer Lage: ich darf mich auf die Entwicklung der ästhetischen Normen in meinem ersten Ästhetik-Bande berufen. Dort wurde den ästhetischen Normen ein scharf umgrenzter Sinn gegeben.

[1]) Friedrich Vischer gebraucht, um den in der Theorie von der Naturnachahmung liegenden guten Sinn zu bezeichnen, den vortrefflichen Ausdruck, daß das Naturschöne und die Phantasie in dem Verhältnis »des gegenseitigen Korrektivs« zueinander stehen (Ästhetik § 513).



Soll Zweck und Sinn der Kunst gesucht werden, so wird dabei vor allem auf die Bedeutung der sinnlichen Darstellungsmittel zu achten sein. Mit dem sinnlichen Darstellungsmittel steht und fällt die Kunst. Künstlerisches Schaffen ist *eo ipso* eine in einem sinnlichen Darstellungsmittel sich vollziehende Tätigkeit. Der Zweck der Kunst muß sich daher wesentlich an das sinnliche Darstellungsmittel knüpfen. Unmöglich kann der Zweck der Kunst in etwas bestehen, was mit der Bedeutung der sinnlichen Darstellungsmittel in keinem oder in nur losem Zusammenhange steht. Ich brauche übrigens das Wort »sinnlich« nicht immer ausdrücklich hinzuzufügen, da es ja andere als sinnliche Darstellungsmittel für die Kunst nicht gibt. Weist man darauf hin, daß der Dichter nicht nur in den sprachlichen Lauten, sondern auch in der Phantasieanschauung sein Darstellungsmittel habe, so ist zu erwidern, daß ja auch die Phantasieanschauung als ein sinnliches Darstellungsmittel gelten darf.

Nun ist weiter die in dem Darstellungsmittel liegende Doppelseitigkeit ins Auge zu fassen. An diese dem Darstellungsmittel wesentliche Eigentümlichkeit knüpft sich der nächste Zweck der Kunst. Um diese Doppelseitigkeit darzulegen, sehe ich von Baukunst und Kunstgewerbe, die hierin eine besondere Stellung einnehmen, zunächst ab. Es ist übrigens etwas allgemein Bekanntes, was ich mit dem Ausdruck »Doppelseitigkeit« meine. Nur bringt man sich die für unsere Frage grundlegende Natur dieser allbekannten Tatsache selten zu Bewußtsein.

Unmittelbar ist das Darstellungsmittel bearbeiteter, geprägter Stoff, zugleich aber bedeutet dieser geformte Stoff einen davon wesentlich verschiedenen Gegenstand — eben den dargestellten Gegenstand. Die auf die Leinwand gestrichenen Ölfarbenlagen bedeuten etwa Bäume; diese Folge von Geigenklängen bedeutet Gefühle der Sehnsucht; diese Wortgebilde und die sich daran knüpfenden Formungen der Phantasie des Lesers bedeuten die Kämpfe der Helden vor Troja. Das Darstellungsmittel hat ein gänzlich anderes sinnliches Dasein, als es dem dargestellten Gegenstand eigentümlich ist. Die Bäume bestehen nicht aus Ölfarbe, die Gefühle der Sehnsucht haben nicht das Dasein von Geigenklängen. So nimmt also der Gegenstand in dem Darstellungsmittel ein Dasein an, das mit seiner ihm eigentümlichen Daseinsweise in vollem Widerspruche steht. Der Gegenstand kann in Wirklichkeit niemals die Art des sinnlichen Daseins haben, wie es das Darstellungsmittel aufweist. Einen marmornen Menschen gibt es nicht. Mit einem Worte: der dargestellte Gegenstand ist als bloße Scheinwirklichkeit vorhanden. Mit dieser einfachen Einsicht ist die Grundlage für den allernächsten Zweck der Kunst gewonnen.

Ist nämlich der im Kunstwerk dargestellte Gegenstand eine bloße Scheinwirklichkeit, so ist damit eine Steigerung des scheinhaften Charakters, der allem Ästhetischen, auch dem Naturästhetischen anhaftet, ausgesprochen. Der erste Band hat dargetan, daß alles Ästhetische, auch das Naturästhetische, eine Scheinwelt ist. Jetzt zeigt sich, daß das Kunstästhetische dies noch in einem besonderen Sinne ist. Zu dem allgemeinen Scheincharakter des Schönen tritt hier noch der Kunstschein. Schon die wirkliche Landschaft wird mir, wenn ich sie ästhetisch betrachte, zum Bilde. Dieser bildhafte Charakter steigert sich, wenn mir dieselbe Landschaft als gemalt gegenübertritt. Denn im Gemälde handelt es sich eben nicht um die wirkliche Landschaft, sondern nur um den durch völlig andersartigen sinnlichen Stoff erzeugten Eindruck der Landschaft.

Auf diese Steigerung der allgemeinen ästhetischen Schein- oder Bildhaftigkeit zum Kunstschein wies schon der erste Band bei Betrachtung der dritten ästhetischen Norm hin (S. 547 f.). In der Tat, was hier vorliegt, ist eine Herstellung von Bedingungen, durch die die Erfüllung der dritten ästhetischen Norm in hohem Grade begünstigt wird. Durch den Kunstschein wird der ästhetische Betrachter weit zuverlässiger, gesicherter und reiner in die Gemütsverfassung der Willens- und Stofflosigkeit gebracht. Die Kunst verwirklicht diese ästhetische Grundforderung so vollkommen, wie es menschlich überhaupt möglich ist.

Man stelle sich nur etwa vor, wie der Scheincharakter des Ästhetischen in der natürlichen Wirklichkeit durch tausendfältige Umstände bedroht wird. Unzählige Male liegt die Sache so, daß von irgend einem Anblick eine ästhetische Wirkung auf uns wohl ausgehen könnte, daß diese aber verhindert wird, weil wir durch Hoffen oder Fürchten, Lieben oder Hassen, durch unsere Vorsätze und Pläne mit der Wirklichkeit des Gegenstandes verwickelt sind. Wir sind durch unsere Lebensinteressen und Schicksale, durch unsere Herzensangelegenheiten und Liebhabereien so vielfältig in die Wirklichkeit hineingeflochten, daß dem reinen ästhetischen Eindruck, den dieses oder jenes Stück Wirklichkeit auf uns machen könnte, nur zu leicht Gefahr droht. Und da kommt denn eben der Kunstschein zu Hilfe. Indem der Künstler seine Gegenstände in völlig andersartigen Darstellungsmitteln zur Gestaltung bringt und sie so in einen bloß subjektiven Eindruck verwandelt, der einem ganz andersartigen Stoff anhängt, setzt er den Betrachter in die Lage, die Forderung der Willens- und Stofflosigkeit, der uninteressierten Beschaulichkeit ungestörter und reiner zu erfüllen, als dies gegenüber der natürlichen Wirklichkeit tunlich ist. Durch den Kunstschein allererst wird die möglichst vollkommene Er-

füllung der dritten Grundnorm, der willen- und stofflosen Beschaulichkeit, gewährleistet.

Ich habe bis jetzt von den bedrohenden Umständen, von den Gefahren gesprochen, die sich überaus häufig von der natürlichen Wirklichkeit her dem willen- und stofflosen Verhalten des Betrachters entgegenstellen können. Mit diesem Gegenstand hängen wir durch Interessen unseres Besitzstandes, mit jenem durch geschlechtliche Liebe, mit einem dritten durch die Sorge für unsere Sicherheit zusammen. Aber es braucht sich gar nicht um besonders ungünstige Fälle zu handeln. Schon die allgemeine Tatsache allein, daß im Reiche der natürlichen Wirklichkeit der schöne Gegenstand geradezu das vollwirkliche Ding ist, macht es dem Betrachter verhältnismäßig schwer, von der vollebendigen Wirklichkeit abzusehen und das wahrhaft wirkliche Ding in ein bloßes Bild- und Scheindasein umzuwandeln. Ganz anders gegenüber der Kunst. Hier ist der ästhetische Gegenstand nicht das wirkliche, stoffliche Ding, sondern ein bloßer Wahrnehmungsschein, der dem ganz andersartigen stofflichen Ding sozusagen übergezogen wird[1]). Die »sinnliche Materialität«, wie Hegel sich ausdrückt, ist »vertilgt«[2]). So kommt also das Kunstwerk jenem Absehen von der vollen Wirklichkeit, dem Herabsetzen des Wirklichkeitsgefühls, wie ich mich im ersten Bande auch ausdrückte, in hohem Grade entgegen. Der Künstler arbeitet allein schon dadurch, daß er seine Gegenstände in einem andersartigen Medium gestaltet, der Erfüllung der dritten Norm in entscheidendem Maße vor. Man denke nur an die Stofflosigkeit im besonderen. Das ästhetische Sehen läßt die Assoziation des ausfüllenden Stoffes beiseite, richtet sich rein auf die Form als solche, ist oberflächenhaftes Sehen. Diese Arbeit wird dem Sehen ungemein erleichtert, wenn, wie dies im Kunstwerk der Fall ist, der ausfüllende Stoff mit dem natürlichen Dasein des dargestellten Gegenstandes nichts zu tun hat und der dargestellte Gegenstand in der Tat nur in der Form des im übrigen ganz andersartigen stofflichen Dinges besteht. Dem natürlich Wirklichen gegenüber ist diese Arbeit eine viel schwierigere Leistung.

Diese Einsicht in den Wert des Kunstscheines für die Erfüllung

---

[1]) Auf die Psychologie dieses Wahrnehmungsscheines, wie überhaupt auf die Psychologie des Betrachtens von Kunstwerken einzugehen, ist hier nicht der Ort. Dies soll anderswo geschehen.

[2]) Hegel feiert diesen »durch den Geist produzierten Schein« (das ist eben den Kunstschein) als das »Wunder der Idealität« gegenüber der »prosaischen Realität« des natürlichen Daseins. Das Äußere und Sinnliche der »ganzen Materiatur« sei durch die »ganz formelle Idealität des Kunstwerkes« (das ist: durch den Kunstschein) im Innersten verwandelt (Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, S. 204 f.).



der Norm der Willen- und Stofflosigkeit ist der Grundstein in der Teleologie der Kunst. Und diese Einsicht wurde gewonnen, indem wir fragten, was das Darstellungsmittel seinem grundlegenden Wesen nach für die Kunst bedeute.

Noch ist auf die Sonderstellung zu achten, die, wie in so vielen Beziehungen, so auch hinsichtlich des Kunstscheins, die Gebrauchskünste — Baukunst und Kunstgewerbe — einnehmen. Hier nämlich ist jene Doppelseitigkeit des Darstellungsmittels nicht vorhanden. Das geformte Ding und der dargestellte Gegenstand fallen hier zusammen. In der Bildnerei will das geformte Stück Erz etwa Bismarck sein. Der Leuchter, die Kirche dagegen wollen nichts anderes sein, als was sie stofflich sind; das Ding, das sie sind, stellen sie auch dar. Nur ein anderer Ausdruck dafür ist, daß hier das Kunstwerk zugleich Gebrauchsgegenstand ist. Auf diese beiden Künste findet sonach der Begriff des Kunstscheins keine Anwendung. Nur die allgemeine ästhetische Scheinhaftigkeit, die auch dem Naturästhetischen anhaftet, kommt den Gebilden der Gebrauchskünste zu. So entfällt also hier der soeben dargelegte Zweck der Kunst. Und wir haben zu sehen, ob die weiteren Gesichtspunkte, die für die Rechtfertigung der Kunst anzuführen sein werden, auf die Gebrauchskünste passen werden.

3. Die Freiheit des künstlerischen Gestaltens in ihrer Bedeutung für die Erfüllung der ästhetischen Normen.

Über Wesen und Zweck der Kunst ist schon überaus viel Geistvolles und Tiefdringendes gesagt worden. Metaphysiker und Dichter, Denker und Träumer haben gewetteifert, um das Geheimnis der Kunst zu ergründen und auszusprechen. Nicht nur die Tiefen der Menschlichkeit, sondern auch die Urgründe des Absoluten und Göttlichen wurden in Bewegung gesetzt, um dem Sinn der Kunst erschöpfenden Ausdruck zu geben. In den seltensten Fällen aber wird dabei jener soeben dargelegte grundlegende Gesichtspunkt hervorgekehrt, daß schon an und für sich das in dem Medium eines Darstellungsmittels sich vollziehende Gestalten einen wesentlichen Zweck der Kunst in sich schließe. Mit anderen Worten: die einfache und triviale Tatsache des Kunstscheines pflegt in ihrer weittragenden Bedeutung nicht gewürdigt zu werden. Soll die Kunst in ihrem Zweck und Wert begriffen werden, so ist nichts dringender als darauf hinzuweisen, welch ungeheuren Vorsprung die Kunst vor dem Naturästhetischen schon dadurch allein gewinnt, daß sie vermöge der einfachen Tatsache des Kunstscheins die kontemplative, willen- und stofflose Haltung des

Betrachters in hohem Grade sichert und erleichtert. Eduard von Hartmann gehört zu den wenigen, die diesen Gesichtspunkt — allerdings behaftet mit gewissen Einseitigkeiten, die aus den Grundbegriffen seiner Ästhetik folgen — mit gehörigem Nachdruck geltend gemacht haben [1]).

Auch ihren Fortgang muß die Teleologie der Kunst von der trivialen Tatsache aus nehmen, daß das künstlerische Gestalten sich in einem im Vergleich zu dem dargestellten Gegenstande andersartigen Darstellungsmittel vollzieht. Mit dieser Tatsache ist eine weitgehende Freiheit des künstlerischen Gestaltens gegeben, und mit dieser Freiheit wiederum ist die Möglichkeit geschaffen, daß die Verwirklichung der ästhetischen Normen sich von den Unvollkommenheiten freizuhalten vermag, die ihr in der natürlichen Wirklichkeit in überreichem Maße anhaften. Zwar ist das künstlerische Gestalten an die Natur des jeweiligen Darstellungsmittels gebunden und daher keineswegs einer schrankenlosen Freiheit fähig. Allein die dem künstlerischen Schaffen aus der Natur des Marmors, des Holzes, der Ölfarbe usw. erwachsenden Schranken liegen nach einer ganz anderen Richtung hin als die Unvollkommenheiten, die sich aus der natürlichen Wirklichkeit für die Erfüllung der ästhetischen Normen ergeben. So sehr daher der Künstler auch an die Bedingungen und Schranken des sinnlichen Stoffes, in dem er prägt und schafft, gebunden ist, so hat er doch hinsichtlich der Erfüllbarkeit der ästhetischen Normen eine Freiheit von ungeheuerem Spielraum. Vermöge dieser Freiheit ist er in der glücklichen Lage, sämtlichen ästhetischen Normen eine weit befriedigendere Erfüllung zu geben, als dies der natürlichen Wirklichkeit möglich ist. Ich gehe zu diesem Zwecke die Reihe der allgemeinen ästhetischen Normen durch.

Zuerst haben wir an die Einheit von Form und Gehalt oder — psychologisch gesprochen — an das gefühlsbeseelte Schauen zu denken. Wie oft ist in der natürlichen Wirklichkeit das Innere nur flüchtig und kümmerlich in das Äußere herausgebildet! Es fehlt, was die Menschen anlangt, überaus häufig an Zeit, Interesse oder Kraft, die seelischen Regungen vollständig und deutlich sinnlich hervortreten zu lassen. Und was die Natur betrifft, so weiß jedermann, wie unvollkommen oft die Naturdinge — man denke an langweilige, kümmerliche Landschaften — für die stimmungssymbolische Beseelung angelegt sind. Der Künstler dagegen läßt, indem er das Seelische ins

[1]) Hartmann, Philosophie des Schönen S. 13 ff., 498 f. Hartmann weist auch mit Recht auf Schiller hin. Am Schluß seines Aufsatzes »Über das Erhabene« hebt Schiller den Vorzug, den die Kunst als Scheindasein vor dem Naturästhetischen voraus habe, mit voller Klarheit hervor.

Sinnliche herausgestaltet, es sich angelegen sein, dies so vollkommen wie möglich zu tun. Und in der Freiheit seines Gestaltens ist er auch in der Lage, dieser seiner Absicht vollständig Genüge zu leisten. So kommt denn in dem Kunstwerk das Seelische zart und kräftig, durchsichtig und allseitig zu sinnlicher Offenbarung. Oder psychologisch ausgedrückt: durch das Kunstwerk wird im Betrachter das gefühlserfüllte Schauen weit reiner, kräftiger, allseitiger entwickelt, als es im Durchschnitt durch die natürliche Wirklichkeit geschieht. Der Künstler verfolgt — bewußt oder unbewußt — den Zweck, im Betrachter Schauen und Fühlen zu möglichst entwickelter Einheit zu bringen. Die Kunstwerke zeigen also die erste ästhetische Norm in vollkommenerer Weise befriedigt, als dies von der natürlichen Wirklichkeit im Durchschnitt erwartet werden kann. Hegel hat in seiner Weise hierauf ein scharfes Licht geworfen [1]).

Auch die Gebrauchskünste fallen, wenn ihnen auch der Begriff des Kunstscheines fehlt, unter diesen Gesichtspunkt. Wenn der Künstler eine Kirche oder ein Landhaus, eine Lampe oder einen Stuhl zu gestalten hat, so ist seiner Phantasie bei aller Gebundenheit durch den Gebrauchszweck doch soviel freier Spielraum gelassen, daß er genau so wie der Maler oder Dichter dem, was er in der Formensprache dem Betrachter sagen will, einen vollkommen deutlichen Ausdruck zu geben vermag.

Ich fasse weiter die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen ins Auge. Hiermit stehe ich bei einem der am häufigsten zur Rechtfertigung der Kunst geltend gemachten Punkte. Schon unzählige Male wurde darauf hingewiesen, wie voll der natürliche Lauf der Dinge von Trivialem und Nichtigem, von läppischen Zufällen und sinnlosen Feindseligkeiten ist. Irgend ein Großes tritt in die Erscheinung: da schiebt sich des Leibes Notdurft in stimmungvernichtender Weise dazwischen. Eine zarte seelische Entwicklung hebt an: da tappt nüchterne Alltäglichkeit oder stumpfsinnige Mittelmäßigkeit hinein, und die Einheit der Entwicklung ist befleckt oder zerrissen. Hierüber bedarf es keiner weiteren Worte.

Das Kunstwerk steht außerhalb aller dieser schäbigen Abhängigkeiten, außerhalb aller dieser Stümperhaftigkeiten des natürlichen Daseins. Indem der Künstler seine Natur- und Menschengebilde in dem Element des Kunstscheines gestaltet, ist er in der Lage, alles, was er ihnen als Seele und Geist geben will, ungehemmt und vollentwickelt

[1]) Hegel hebt hervor, wie durch den natürlichen menschlichen Leib die Seele nur in mangelhafter Weise hindurchscheine, wie das »geistige Individuum« in seiner »unmittelbaren Wirklichkeit« nur »fragmentarisch«, nicht als »konzentrierter Einheitspunkt« zutage trete (Vorlesungen über die Ästhetik Bd. 1, S. 185 f.).



zur Ausgestaltung zu bringen. Friedrich Vischer sagt: die Gebilde der Natur »werden von allen Seiten gestoßen, gerieben, belastet, verdeckt, beschmutzt«[1]). Alles, was unsere großen Denker und Dichter zum Preise der Kunst gesagt haben, enthält mehr oder weniger ausdrücklich den Gedanken in sich, daß gegenüber den zahllosen Gestörtheiten der natürlichen Wirklichkeit die Kunst eine Welt von bei weitem gesteigerter Bedeutsamkeit offenbart. Hegel drückt dies einmal so aus, daß die Kunst »den an und für sich interessevollen Gehalt des Geistes« zu verleiblichen habe[2]).

Ich trete jetzt an die Norm der Willen- und Stofflosigkeit heran. Da soll nun nicht mehr davon die Rede sein, daß durch die Tatsache des Kunstscheines als solchen die Erfüllbarkeit dieser Norm gesichert und erleichtert werde. Davon war schon vorhin gehandelt. Sondern jetzt ist darauf hinzuweisen, daß die durch den Kunstschein ermöglichte Freiheit des künstlerischen Schaffens auch dieser Norm entgegenkommt. Der Künstler ist nicht dem Zwange der natürlichen Wirklichkeit verschrieben, sondern frei trifft er unter den möglichen Wirklichkeiten seine Auswahl. So steht denn nichts im Wege, daß er alles beiseite läßt, was unsere Begierden stacheln, unseren Willen zu Entschlüssen und Taten reizen, unseren Lebenstrieb für unser individuelles Wohl und Wehe interessieren, uns den Eindruck der rohen Wirklichkeit machen, kurz jene Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls verhindern könnte. Und auch in diesem Falle darf der in Frage stehende Gesichtspunkt auf die Gebrauchskünste ausgedehnt werden. Fehlt hier auch der Begriff des Kunstscheines, ist hier auch, mit anderen Worten, die Phantasie des Künstlers durch den Gebrauchszweck gegebunden, so ist diese Gebundenheit doch nicht so eng, daß die Phantasie des Künstlers nicht den ästhetischen Normen mit weitem Spielraum folgen könnte. So steht es denn dem Künstler frei, die Formung, die er dem Gebrauchsgegenstande, etwa einem Bucheinband oder einem Wohnhause, gibt, so bedeutsam hervortreten zu lassen, daß sich Auge und Gefühl des Betrachters mit Leichtigkeit bestimmt finden, sich den Formen als solchen zuzuwenden, das Stoffliche sozusagen in die Formen aufgehen zu lassen. Der Bucheinband etwa weist auf die formende Hand des Künstlers so deutlich hin, daß das Anschauen des Betrachters von selber zum willen- und stofflosen Formensehen wird.

Und auch die vierte und letzte Norm wird durch den Künstler in

[1]) Friedrich Vischer, Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik. Stuttgart 1898, S. 205. Ähnlich in seiner »Ästhetik« § 379.

[2]) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, S. 210 f.



vollkommenerer Weise zur Erfüllung gebracht als durch die natürliche Wirklichkeit. Die Naturgebilde, auch die menschlichen, zeigen überaus häufig in ihrer Gliederung matte und stumpfe Stellen. Oder es platzen allerhand alberne Ungehörigkeiten herein. Oder es läßt sich der Gegenstand mit seiner Umgebung nicht zu einem wohlgegliederten Ganzen zusammenbringen. Wie häufig liegt die Gliederung der Landschaft mit Fabrikschloten, Mietskasernen, Riesenhotels, Bahnhöfen im Kriege[1])! Oder um an eine überaus oft vorkommende Besonderheit zu erinnern: die Art, wie wir unsere Kleider tragen, wie sie sich legen und fallen, kommt in unzähligen Fällen dem Gliederungsbedürfnis des Auges nicht nur nicht entgegen, sondern spottet geradezu seiner. Der Künstler umgekehrt legt alles darauf an, seinem Werke eine dem jeweiligen Gehalt entsprechende vollkommene Durchgliederung zu geben. Er kommt dem Bedürfnis des Betrachters nach Scheidung und Zusammenfassung, nach möglichst reicher Mannigfaltigkeit in möglichst klarer Einheit mit Überlegung und Können entgegen. Und auch dies gilt von den Gebrauchskünsten nicht weniger als von den reinen Künsten. In den Formen einer Schale kann das Auge nicht weniger schwelgen als in denen einer Landschaft von Claude Lorrain.

Eine Bemerkung mag hier gestattet sein. Man sieht, einen wie fruchtbaren Leitfaden die vier Normen für das Durcharbeiten unserer Frage bieten. Ich erblicke darin eine praktische Probe auf die Richtigkeit jener ästhetischen Normen.

Was sich uns als Zweck der Kunst bis jetzt ergeben hat, läßt sich in zwei Sätzen ausdrücken. Erstlich: durch die Kunst wird der allgemeine ästhetische Schein zum Kunstschein gesteigert; hierdurch wird der Norm der Willen- und Stofflosigkeit in einem Grade Genüge geleistet, wie dies durch die natürliche Wirklichkeit nicht geschehen kann. Zweitens: durch den Kunstschein ist eine Freiheit des künstlerischen Gestaltens ermöglicht, die sämtlichen ästhetischen Normen eine Verwirklichung zu geben vermag, die sich von den überaus zahlreichen Störungen freihält, denen das Naturästhetische beständig ausgesetzt ist. An diesem zweiten Vorzug nehmen auch die Gebrauchskünste teil, wiewohl bei ihnen streng genommen von Kunstschein nicht die Rede sein kann.

Es kommt also in der hervorgehobenen zweiten Beziehung auf die Freiheit des künstlerischen Gestaltens an. Hieran knüpft sich die

[1]) Eine der empörendsten Mißhandlungen der Natur weist die Umgebung des kleinen Sees von St. Moritz im Oberengadin auf. Es bildet keinen Ruhmestitel des Kantons Graubünden, daß eine so brutale Vernichtung feierlichster Naturschönheiten durch die protzigen Unternehmungen von Hotelspekulanten möglich war.



weitere Frage: welches ist die seelische Betätigung, in der sich die Freiheit des künstlerischen Schaffens äußert? Welche Seiten des Seelenlebens kommen hierbei in Frage? Welches ist der psychologische Ausdruck für diese Art des Gestaltens? Es wird sich der Zweck der Kunst in der hervorgehobenen zweiten Hinsicht auch durch diesen psychologischen Ausdruck kennzeichnen lassen.

Die schöpferische Phantasie ist das lösende psychologische Wort. Unter schöpferischer Phantasie verstehe ich den Inbegriff aller derjenigen Seiten des seelischen Lebens, die in ihrem Zusammen das künstlerische Gestalten in seiner Freiheit ergeben. Die schöpferische Phantasie ist sonach nichts Einfaches, vielmehr ein höchst verwickeltes Zusammen.

Wie auch immer die schaffende Phantasie zergliedert werden mag, jedenfalls ist sie ein durch die Willkür des Künstlers, aus der Initiative des Künstlers bestimmtes Umformen von Wahrnehmungs-, Erinnerungs-, überhaupt Vorstellungsinhalten. Dabei ist unter Willkür verstanden das Nichtgebundensein an die natürliche Wirklichkeit, an Gestaltung und Lauf der Dinge. Selbst vom Bildnismaler gilt ein solches Nichtgebundensein in weitem Umfang. Zwei Bildnismaler können von derselben Person in demselben Alter und derselben Lage doch zwei sehr erheblich voneinander verschiedene Bilder schaffen, von denen ein jedes in seiner Art vortrefflich ist. Diese Willkür des Schaffens bedeutet aber nicht Freiheit von den ästhetischen Normen. Im Gegenteil hat die Willkür des Gruppierens, Verknüpfens, Umformens geradezu den Sinn, daß durch sie die vollkommene Verwirklichung der ästhetischen Normen möglich wird. Die schöpferische Phantasie ist dazu da und rechtfertigt sich nur dadurch, daß sie die Willkür ihres Gestaltens in den Dienst der ästhetischen Normen stellt.

So läßt sich der Zweck der Kunst jetzt, unter Einführung der psychologischen Bezeichnung »Phantasie«, auch dahin bestimmen, daß sie der schöpferischen Phantasie zur Betätigung dient, ja geradezu ein Ausdruck der schöpferischen Phantasie ist. Wollte die Phantasie ihre Willkür im Sinne zuchtloser Einfälle und ungebundenen Schweifens ausüben, so würde dies keine Rechtfertigung der Kunst bedeuten. Soll der Zweck der Kunst in der Phantasiebetätigung liegen, so kann dies nur den Sinn haben, daß die Phantasie ihre Willkür aufbietet, um die ästhetischen Bedürfnisse besser, als die Naturwirklichkeit es zu tun vermag, ja in einer, menschlich genommen, vollkommenen Weise zu erfüllen.

Unzählige Male schon ist der Wert der Kunst auf die Phantasie und deren Gestaltungskraft gegründet worden. Es sei nur an Vischers

ästhetisches System erinnert: hier ist der »Kunstlehre« die Lehre von der Phantasie im weitesten Sinne zum Unterbau gegeben; die Kunst erscheint als »Vollstreckung der Phantasiebilder«, als »das in Tätigkeit übersetzte Wesen der Phantasie selbst«[1]). In allen Fällen aber, mag der Ästhetiker dies in dieser oder jener Weise zum Ausdruck bringen, ist die Rechtsgründung der Kunst auf die Phantasie nur unter der Voraussetzung in richtiger Weise unternommen, wenn die Phantasie, sei es ausdrücklich, sei es stillschweigend, als von dem Drange beseelt angesehen wird, ihre Freiheit in den Dienst der ästhetischen Normen zu stellen. Es ist natürlich nicht nötig, das Wort »Norm« zu gebrauchen. Wenn der Ästhetiker lieber von dem Schönheitsideal, von der Idee des Schönen, von Schönheitsgesetzen, von ästhetischen Forderungen spricht, so ist dies für die gegenwärtige Frage ganz gleichgültig. Es kommt nur darauf an, daß die Richtung auf ästhetisch vollbefriedigende Darstellung als der Phantasie innewohnend betrachtet wird.

Jetzt legen sich zur Rechtfertigung der Kunst auch freiere und dichterischere Wendungen nahe. Die Kunst ist das Reich, in dem das Schönheitssehnen, Schönheitssuchen, Schönheitserschauen der Menschheit seine volle Befriedigung findet. In der Kunst schafft die Phantasie aus dem Bauzeug der Wirklichkeit Welten des Scheins, die jene Wirklichkeit an beglückender Kraft weit übertreffen. In der Kunst treten Herrlichkeiten der Phantasie zutage, im Vergleiche mit denen die gewöhnliche Wirklichkeit als zurückgeblieben, wenn nicht oft geradezu als ärmlich erscheint.

4. Steigerung des Kunstwertes durch die künstlerische Individualität.

Hiermit ist die Teleologie der Kunst noch nicht erschöpft. Indem der Künstler mit seiner umformenden Phantasie an die Erfahrungsinhalte herantritt, ist er zugleich in der Lage, in die Umformung der Inhalte seine eigene Individualität hineinzuarbeiten, seine eigene Stellung zu Leben und Welt, zu Natur und Geist, zu Menschheit und Gott in seine Darstellung eingehen zu lassen, der Darstellung das Gepräge seiner Lebensstimmung und Lebensanschauung zu geben. Es liegt hier eine psychologische Notwendigkeit vor: der Künstler kann nicht anders als seine Darstellung durch seine individuelle Auffassung von Leben und Welt hindurchgehen zu lassen. Völlig ob-

[1]) Friedrich Vischer, Ästhetik § 491.

jektiv kann kein Künstler schaffen. Doch um diese psychologische Notwendigkeit handelt es sich hier, in der Teleologie der Kunst, nicht. Was uns hier angeht, ist vielmehr die Frage, ob in dieser psychologischen Notwendigkeit eine eigentümlich wertvolle Seite des künstlerischen Schaffens zutage tritt. Und diese Frage muß mit allem Nachdruck bejaht werden.

Vermöge jener psychologischen Notwendigkeit ist der Künstler in der Lage, falls er eine reiche, tiefe, vornehme, geniale Menschlichkeit besitzt, durch Hineingestaltung dieser in die dargestellten Gegenstände den künstlerischen Wert seiner Darstellung zu steigern, den Inhalt des Dargestellten durch die eigene große Seele zu bereichern. Und so werden wir sagen dürfen: je bedeutsamer die Individualität des Künstlers ist, um so mehr vermag er den Wert seiner Schöpfungen zu erhöhen. Das Kunstwerk enthält, wenn es einer bedeutsamen Künstlerindividualität entstammt, nicht nur, was an den dargestellten Inhalten objektiv interessant ist, sondern dazu noch die miteingeflossene wertvolle Menschlichkeit des Künstlers. Der frevlerische Wissensstolz Fausts und seine wüste Sinnengier erfahren eine höchst verschiedene Ausgestaltung, je nachdem Marlowe, Goethe, der Maler Müller, Maximilian Klinger, Grabbe, Lenau ihre Individualität mit diesem Stoff vermählen. So hängt also der Wert der Kunst wesentlich mit daran, daß in den Kunstwerken vornehme, seltene Seelen sich in ihrer Eigenart offenbaren. Heinrich v. Stein gibt dem Satze: »Die Kunst als Kundgebung großer Seelen stellt das Menschliche seinem höchsten Sinne nach dar« mit Recht einen hervorragenden Platz in seiner Ästhetik [1]).

Diese Seite an der Rechtfertigung der Kunst kann, wenn ich wiederum die Lehre von den vier Normen heranziehe, offenbar als eine Steigerung der Verwirklichung der zweiten Norm angesehen werden. Soll das Kunstwerk einen menschlich-bedeutungsvollen Gehalt zum Ausdruck bringen, so wird dieser Forderung zweifellos um so mehr Genüge geleistet, in je höherem Maße der Künstler die dem dargestellten Gegenstande selbst schon eigene Bedeutsamkeit noch dadurch erhöht, daß er seine eigene große Individualität in den objektiven Gehalt hineingestaltet. Auch nach dieser Seite also liegt der Wert und Sinn der Kunst wiederum in einer die natürliche Wirklichkeit übertreffenden Verwirklichung einer der ästhetischen Grundforderungen.

---

[1]) Heinrich v. Stein, Vorlesungen über Ästhetik, Stuttgart 1897, S. 37 f.

5. Die Gefühlswerte der Darstellungsmittel.

Noch ein wichtiger Punkt ist hinzuzufügen. Wie ich die Teleologie der Kunst von den Darstellungsmitteln ausgehen ließ, so kommen auch jetzt zum Schluß die Darstellungsmittel zur Geltung. Dort waren die Darstellungsmittel nur insofern in Betracht gezogen, als sie überhaupt den Kunstschein ermöglichen. Jetzt dagegen kommen sie in ihrer jeweiligen Besonderheit in Frage. Je nach ihrer Eigentümlichkeit nämlich knüpfen sich an sie eigentümliche Gefühlswerte. Auf diese den verschiedenen Darstellungsmitteln anhaftenden Wirkungen auf das Gefühl ist zu achten.

Je nachdem die Gegenstände vom Künstler in diesem oder jenem Darstellungsmittel zur Anschauung gebracht werden, wird der Wirklichkeitseindruck der Gegenstände ein anderer. Mit dem Eindruck, den die dargestellten Gegenstände auf den Betrachter machen, verschmelzen sich je nach der Eigentümlichkeit des Darstellungsmittels verschiedene Gefühlsfärbungen, durch die die ganze Daseinsweise, in der uns die Gegenstände erscheinen, wesentlich beeinflußt wird. Je nach der Eigentümlichkeit des Darstellungsmittels scheinen die Gegenstände, die in ihnen geprägt sind, eine andere sinnlich-geistige Luft zu atmen, ein anderes Leben zu leben, in einem anderen Gehaben sich zu ergehen.

Derselbe Gegenstand, einmal als Ölbild, das andere Mal als Radierung dargestellt, macht nicht nur für das Auge einen verschiedenen Eindruck, sondern erscheint hier und dort in ein fühlbar verschiedenes sinnlich-seelisches Dasein hineingestellt. Vor mir liegt die Radierung Goyas nach des Velasquez Gemälde »Die Meninas«. Hier handelt es sich nicht nur um Übertragung eines in einer bestimmten Technik dargestellten Gegenstandes in eine andere Technik, sondern es ist an die Stelle eines warmsinnlichen, gegenwartsnahen, wirklichkeitsfrohen Lebens eine herbere, zurückhaltendere, sparsamere Art des Seins getreten. Oder es sei derselbe Gegenstand, etwa eine Tänzerin, in Marmor, in Ton, in Bronze, in Porzellan dargestellt. Mag auch der Wirklichkeitseindruck in diesen vier Fällen schwer zu beschreiben sein, jedermann fühlt: in jedem der vier Fälle lebt die Tänzerin ein eigentümliches Dasein: ein wärmeres oder kühleres, ein strengeres oder spielenderes, ein gröberes oder reineres, ein gleichmütigeres oder pointierteres. Oder dieselbe Szene, vom Maler dargestellt und vom Dichter geschildert: welcher Unterschied in dem sinnlich-geistigen Medium, unter dessen Einfluß die Menschen und Dinge dort und hier in ihrer Lebenshaltung stehen!

Indessen ist die Sache nicht so vorzustellen, als ob das Darstellungsmittel eines Kunstzweiges — etwa der Ölmalerei, des Steindruckes, des Bildens in Marmor oder in Holz — ein einfaches Ganzes wäre, dem als einem Ganzen ein bestimmter Gefühlswert entspräche. Vielmehr weist jedes Darstellungsmedium eine Anzahl von Seiten auf, deren jede einen eigentümlichen Gefühlswert darstellt, so daß der Gefühlswert des Darstellungsmediums zusammengesetzter Art ist. Ich greife etwa den Gefühlswert der Ölfarbenmalerei heraus. Das Medium dieses Kunstzweiges setzt sich aus folgenden Seiten oder Faktoren zusammen. Erstens: es liegt Kunst für die Gesichtswahrnehmung vor. Zweitens: die Gestalten sind nicht, wie etwa in Tanz oder Schauspielkunst, in Bewegung dargestellt, sondern in das Verharren eines herausgegriffenen Augenblicks versetzt. Drittens: die Darstellung ist Flächendarstellung; die Tiefenerstreckung kommt nur als Scheinwahrnehmung zustande. Viertens: der Künstler bedient sich der Vollfarbigkeit, nicht etwa nur der Reihe Schwarz-Weiß. Fünftens: die Vollfarbigkeit ist durch Ölfarben erzielt. Einem jeden dieser Faktoren entspricht ein besonderer Gefühlswert, und der Gefühlswert des Gesamtdarstellungsmittels bei Ölgemälden kommt durch Verschmelzung aller dieser Gefühlswerte zustande. Diese Einzelgefühlswerte lassen sich gemäß meinem ästhetischen Erleben etwa in folgender Weise der Reihe nach bezeichnen. Erstens: die für die Gesichtswahrnehmung vorhandenen Gestalten der Kunst machen weit mehr als die für die bloße Phantasie vorhandenen Gestalten den Eindruck des Wirklichkeitsnahen, des Wirklichkeitseindringlichen, des Sinnlich-Lebendigen. Zweitens: der vom Künstler zum Verharren festgebannte Augenblick gibt den dargestellten Gegenständen den Eindruck des über die Flucht der Zeit Erhabenen, einer gewissen Überzeitlichkeit; selbst heftige Bewegungen scheinen aus dem Werden und Wechsel herausgehoben zu sein; die Stimmung beruhigenden Verweilens scheint sich über sie zu breiten. Drittens: die Malerei als Flächendarstellung gibt der Körperhaftigkeit den Eindruck einer gewissen Idealität; es ist, als ob die Körperhaftigkeit, weil die Tiefenerstreckung nur subjektiv hinzugefügt ist, von einer gewissen Scheinhaftigkeit umwoben, in ein geistartiges Element hineingerückt wäre. Viertens: die Malerei als vollfarbige Darstellung verleiht ihren Gegenständen den Charakter des Intim-Sinnlichen, des Stimmungsvoll-Sinnlichen, des von Seelenhaftigkeit durchwobenen Sinnlichen; selbst in seinen flüchtigsten, verschwebendsten Stimmungsregungen scheint das Sinnliche an den Dingen durch die vollfarbige Darstellung eingefangen werden zu können. Fünftens: durch das Ölfarbenmaterial erhält das Dargestellte den Charakter einer gewissen gediegenen, kernhaften Substantialität, wie ihn etwa die Aquarellmalerei nicht hervor-

zubringen vermag. Alle diese Stimmungswerte wachsen in eins zusammen, wenn ein Ölgemälde auf einen feinfühligen Betrachter wirkt. Natürlich tritt je nach der Beschaffenheit des Ölgemäldes und nach Umständen bald mehr der eine, bald mehr der andere Faktor hervor.

Worauf ich hinaus will, ist dies, daß, wo von Sinn und Zweck der Kunst die Rede ist, auch auf die Mannigfaltigkeit der den verschiedenen Darstellungsmitteln eigentümlichen Gefühlswerte nachdrücklich hingewiesen werden muß. Die Kunst vermannigfaltigt den Wirklichkeitseindruck, gibt der Art des Daseins Färbungen und Betonungen, die im gewöhnlichen Wirklichkeitseindruck nicht vorkommen können. Die Kunst taucht durch ihre Darstellungsmittel die Wirklichkeitsweise in eigentümliche Gefühlswelten. Dieser mitentscheidende Gesichtspunkt pflegt bei der Wertung der Kunst gänzlich übersehen zu werden.

Im Grunde ist es, wie man sieht, auch hier die Steigerung in der Erfüllung einer ästhetischen Grundnorm, was in dieser Hinsicht die Rechtfertigung der Kunst ausmacht. Es ist das Menschlich-Bedeutungsvolle, das durch die Erzeugung eigentümlicher Daseinswerte eine wichtige Bereicherung erfährt.

6. Wert des Naturästhetischen.

Wird auf diese Weise das Naturästhetische in dem Grade des Befriedigens der ästhetischen Bedürfnisse vom Kunstästhetischen weit übertroffen, so sind auf der anderen Seite doch auch die Vorzüge nicht zu übersehen, die das Naturästhetische vor der Kunst hat. Hierauf ist jetzt das Augenmerk kurz zu lenken [1]).

Das sinnliche Wahrnehmen hat auf dem Felde des Naturästhetischen den Charakter naturvollerer Entwicklung als gegenüber der Kunst. Nirgends tritt im Naturästhetischen an das sinnliche Wahrnehmen die Zumutung heran, von der Farbigkeit teilweise abzusehen (wie dies die Bildnerei und die schwarz-weißen Kunstzweige vom Betrachter verlangen). Formen- und Farbensehen ist dem Naturästhetischen gegenüber immer in voller Entfaltung vereinigt. Auch kommt hier die Herabsetzung des Sehens der Tiefenerstreckung zu einem Scheinsehen (wie in der Malerei und den Griffelkünsten) nirgends vor.

---

[1]) Über die Vorzüge des Naturschönen finden sich in zahlreichen Darstellungen der Ästhetik hübsche und vortreffliche Bemerkungen, freilich meistenteils ohne daß sie in der genaueren Sprache der Psychologie zum Ausdruck gebracht, und ohne daß sie auf die Normen bezogen würden. Ich erinnere an Friedrich Vischer, Das Schöne und die Kunst, S. 201 f., an Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 106 f.



Und das Farbensehen gegenüber dem natürlichen Dasein weist selbst im Vergleiche mit dem auf dem Gebiete der — wenn ich so sagen darf — farbigsten Kunst geübten Farbensehen einen ungleich höheren Grad von Wirklichkeitscharakter auf. Hierbei bleibe ich eine kurze Weile stehen. Der Mondschein, der Sonnenglanz selbst auf dem mit größter Virtuosität gemalten Bilde ist nicht zu vergleichen mit dem Mondschein und Sonnenglanz in der Natur. Es handelt sich dabei nicht nur um Intensitäts-, sondern auch um starke Qualitätsunterschiede. Doch kommt es hier auf eine psychologische Zergliederung dieses Unterschiedes nicht an. Vielmehr liegt das Entscheidende hier darin, daß der Unterschied des naturästhetischen Farbensehens von dem kunstästhetischen als ein beträchtliches Mehr an naturvoller Entwicklung, als ein höherer Grad von Lebensbetätigung gefühlt wird. Oder man vergleiche das Grün dieser Wiese, das Blau dieses Sees, das Braun dieses Ackerfeldes mit dem Grün, Blau und Braun auf den Ölgemälden, die dieselbe Wiese, denselben See, dasselbe Ackerfeld, und zwar stets unter denselben Umständen darstellen. Mag Wiese, See, Ackerfeld noch so sorgfältig und wirklichkeitstreu gemalt sein, so stellt doch das Grün der wirklichen Wiese, das Blau des wirklichen Sees, das Braun der wirklichen Ackererde ein ungleich entwickelteres Farbenleben dar. Die verhältnismäßig kleinen Farbenflächen auf dem Bilde sind, auch wenn die Malerei noch so impressionistisch gehalten ist, eintönig, mannigfaltigkeitsarm im Vergleiche mit der unerschöpflichen Fülle von kleinen und kleinsten Unterschieden im Farbenton, Helligkeit, Glanz und Lichterspiel, wie sie das Grün, Blau und Braun in der wirklichen Natur zeigt. Auch hier kommt es für unseren Zweck nicht darauf an, wie sich dieser Abstand der gemalten von den wirklichen Farben in Intensitäts- und Qualitätsunterschiede auflöst; sondern einzig auf die Wirkung, die dieser Abstand auf die ganze Haltung unseres Sehens ausübt. Das Sehen der ungleich tönereicheren, wirkungsmannigfaltigeren wirklichen Farbenflächen ist ein weit lebensvolleres, gefüllteres Schauen als das Sehen der gemalten Farben.

Fragt man, auf welche Norm dieser Vorzug des Naturästhetischen zurückzuführen ist, so kann kein Zweifel sein, daß es sich um die erste Norm handelt. Denn zur Erfüllung der ersten Norm gehört wesentlich die kraft- und lebensvolle Betätigung des Schauens. Und eben nach dieser Seite hin erfreut sich das Naturästhetische, wie wir gesehen haben, eines gewissen Vorsprunges.

Unter denselben Gesichtspunkt fällt es auch, daß abgesehen von Tanz- und Schauspielkunst sich im Bereiche der Kunst der Gesichtswahrnehmung keine wirklich ausgeführten Bewegungen darbieten. Weder in Bildnerei, noch in Malerei, noch in den Griffelkünsten kommt unser

Auge dazu, Bewegungen zu verfolgen. Nun gehört aber zur vollleben-digen Betätigung des Sehens auch dies, daß das Auge mit seinen Bewegungen oder psychologischer gesprochen: das Sehen in Verknüpfung mit Bewegungsempfindungen der räumlichen Veränderungen im Gesichtsfelde inne werde. Die vollentwickelte Sehbetätigung kommt erst durch reichliche Heranziehung von Augenbewegungsempfindungen zustande. Erst hierdurch gelangt das Sehen, wenn ich so sagen darf, zu intensivstem Lebensgefühl. In der Natur sehen wir die Wolken jagen, den Fluß dahinströmen, den Schnee fallen, das Reh laufen. Hierbei kommt es zu einem weit lebendigeren Sehen, als wenn sich uns auf einem Gemälde der festgehaltene Augenblick an Wolken, Fluß, Schnee und Reh darbietet und wir zur Vorstellung der Bewegung nur durch phantasiemäßige Einfühlung gelangen. So hat also auch in dieser Hinsicht das Naturästhetische einen gewissen Vorzug vor der Kunst. Und wieder fällt dieser Vorzug, wie ich nicht auszuführen brauche, unter den Gesichtspunkt der ersten Norm.

Von einer ganz anderen Seite her kommt ein Vorzug des Naturästhetischen insofern zustande, als sich uns die natürliche Wirklichkeit, auch die menschliche, hinsichtlich des ästhetischen Erfolges irrtumlos und willkürfrei darbietet. Wenn die Kunst die hauptsächliche Quelle ihres Wertes in dem freien Gestalten der Phantasie hat, so entspringt hieraus anderseits für sie manches Mißliche. Die Kunst ist zugleich ein Tummelplatz für Nichtkönnen und halbes Können, für Fehlgriffe, Willkürlichkeiten, Übertreibungen, Verkehrtheiten der verschiedensten Art. Im Naturästhetischen gibt es so etwas wie freies Phantasiegestalten schlechtweg nicht. So ist das Naturästhetische denn auch von all den Unzulänglichkeiten verschont, die in dem Gefolge des freien künstlerischen Schaffens auftreten. Es ist dies indessen ein rein negativer Vorzug. Was für die Kunst aus der Quelle des freien Phantasiegestaltens an Werten entspringt, wird durch diesen Vorzug des Naturästhetischen auch nicht im entferntesten verdunkelt. Ziehe ich wiederum die ästhetischen Grundnormen heran, so handelt es sich hier offenbar um einen Vorzug des Naturästhetischen, der unter alle vier Normen fällt. Erstrecken sich doch die aus dem freien künstlerischen Gestalten stammenden Unzulänglichkeiten auf eine jede der vier Normen.

7. Die psychologische Bedeutung des Kunstwertes.

Welches ist denn nun die psychologische Bedeutung dieser Werteigentümlichkeiten der Kunst und des Naturästhetischen? Worin be-

steht das seelische Erleben, das den verschiedenen Wertbestimmungen entspricht, die in den vorausgehenden Darlegungen hervorgehoben wurden?

Selbstverständlich kann davon keine Rede sein, daß zum ästhetischen Betrachten das Bewußtsein von allen jenen wertvollen Seiten notwendig gehöre. Nur soviel kann die teleologische Zergliederung, die ich gegeben habe, bedeuten, daß, falls der ästhetische Betrachter sich Rechenschaft geben wollte und könnte über das, was in seinem ästhetischen Gesamterleben implizite an wertvollen Seiten enthalten ist, er zu der Erkenntnis der Wertfaktoren, die ich dargelegt habe, kommen müßte. Jene wertvollen Seiten brauchen aber keineswegs in gesonderter Form, geschweige denn in begrifflicher Fassung dem Bewußtsein des ästhetischen Betrachters gegenwärtig zu sein. Es kann ästhetisch feingestimmte Menschen geben, die sich ihr ganzes Leben lang niemals die verschiedenen wertvollen Seiten an der Kunst und an dem Naturschönen zum Bewußtsein gebracht haben. Tatsächlich aber schließt das ästhetische Betrachten eines jeden die von mir herausgegliederten Werteigentümlichkeiten in sich. Aber sie sind von dem Bewußtsein des ästhetisch Betrachtenden zunächst nur in der Weise des Implizite-Enthaltenseins, des verdichteten und verdunkelten Gesamterfolges umfaßt. Sie sind ein hypothetischer Besitz des ästhetischen Bewußtseins. Die Wertfaktoren sind in dem ästhetischen Gesamterleben wirksam, aber zunächst nur in der Form des gefühlsmäßigen Ergebnisses für das Bewußtsein. Wären diese bestimmten Wertfaktoren in dem ästhetischen Erleben nicht gegenwärtig, so besäße das ästhetische Erleben nicht mehr diese Bewußtseinsfärbung und Bewußtseinshaltung, die es tatsächlich besitzt.

Doch braucht es anderseits natürlich bei diesem Implizite-Enthaltensein im Bewußtsein nicht zu bleiben. Häufig kommt es vor, daß dem ästhetischen Betrachter die eine oder die andere wertvolle Seite an der Kunst oder an dem Naturästhetischen zu mehr oder weniger deutlichem Bewußtsein gelangt. Es hängt dies natürlich von den mannigfaltigsten Umständen ab. Und ist der ästhetische Betrachter ein nachdenkender Mensch, vielleicht gar ein philosophischer Kopf, so wird er sich die Wertfaktoren der Kunst oder des Naturschönen zusammenhängend und allseitig zu Bewußtsein zu bringen imstande sein. Aber selbst in diesem Falle, wo die Fähigkeit philosophischen Zurechtlegens vorhanden ist, braucht das ästhetische Betrachten und Genießen bei weitem nicht immer die klare Einsicht in die Teleologie des Kunst- und Naturschönen als Ballast mit sich zu führen. Glücklicherweise ist in der Regel auch bei philosophisch entwickeltem Bewußtsein die Teleologie des Kunst- und Naturschönen dem ästhetischen Genießen



in der naiveren Weise des Eingewickelt-Enthaltenseins gegenwärtig. Und nur in den Stunden, wo wir uns dem Nachdenken widmen, wird die ästhetische Teleologie in das Licht des Bewußtseins emporgehoben.

8. Kritischer Anhang.

Es sei mir erlaubt, diesen Darlegungen einen kritischen Anhang zu geben, der sich nicht bloß auf die Teleologie der Kunst, sondern auf die Untersuchungen über das Wesen der Kunst überhaupt bezieht. Jedes Jahr beinahe erscheinen von kunstbegeisterten, nachdenklichen Verfassern Broschüren und Bücher, in denen nach dem Ausspruch der Verfasser allendlich das Rätsel der Kunst ergründet sein soll. Auf die bisherige Ästhetik wird verächtlich herabgesehen: die ganze Entwicklung der Ästhetik bedeute nichts als Kunstfremdheit und Wortkram; es sei nicht wert, sich mit ihr zu beschäftigen. Jetzt werde zum ersten Male das Geheimnis der Kunst klar und verständlich ausgesprochen.

Was sich in den Büchern und Broschüren dieses Gepräges breit und laut macht, ist gewöhnlich Dilettantismus der schlimmsten Art. Wer an strenge und feine begriffliche Arbeit auf ästhetischem Gebiete gewöhnt ist und die ästhetischen Probleme in ihren verwickelten Zusammenhängen durchschaut, wird sich oft schon nach dem Lesen der ersten Seiten sagen: es sei im Grunde überflüssig, weiter zu lesen. Und wenn er dennoch weiter liest, so wird er immer mehr staunen über die sorglose und dreiste Art, mit der hier philosophiert wird, über die Stumpfheit des Blickes für die Schwierigkeiten und Zusammenhänge der aufgeworfenen Fragen, über die Unkenntnis dessen, was an Gedankenarbeit auf dem ästhetischen Gebiet bisher geleistet worden ist, über die Fülle ungeprüfter Voraussetzungen und kindlich grober Annahmen, über die Verworrenheit der zugrunde liegenden Psychologie. Oft bietet ein bei alledem vorhandener heller Blick oder auch die aus dem Buche interessant zu uns sprechende persönliche Art, die Kunst zu erleben, eine gewisse Entschädigung. Oft aber fehlt auch dies, und es herrscht nur die Anmaßung der Oberflächlichkeit.

Einen der stärksten Belege hierfür bietet Arno Holz in seinem Schriftchen über die Kunst. Er erklärt die ganze bisherige Ästhetik für eine »Pseudowissenschaft«. Er deckt das »Gesetz« der Kunst in dem folgenden tiefsinnigen Satze auf: »Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.« Es ist schwer

zu sagen, ob dieser Satz mehr durch seine Trivialität oder durch seine Falschheit beleidigt. Holz setzt auf diesen Satz die ausschweifendsten Hoffnungen: die ganze Entwicklung der Kunst lasse sich aus diesem Gesetze herleiten. Überhaupt könne die Wissenschaft von der Kunst nur als Soziologie der Kunst bestehen[1]). Konnte man sich vielleicht damals, als Arno Holz der Welt seine Offenbarungen mitteilte, über seine mehr als dreiste Art ärgern, so wird man heute darüber nur lachen können. In ähnlicher Weise unüberlegt hat sich Wilhelm Ostwald über die Kunst geäußert. Die Kunst soll uns in den Stand setzen, auf willkürlichem, künstlichem Wege willkommene, erwünschte Gefühle hervorzurufen. Er sieht hierin eine »prägnante« Definition der Kunst. Hiernach wäre jeder gute Koch ein Künstler. Und wer sich eine neue Methode, seinen Wollustkitzel zu befriedigen, aussinnt, wäre gleichfalls in die Reihe der Künstler aufzunehmen! Es ist schwer zu begreifen, wie es möglich sei, daß Ostwald nicht gesehen habe, daß in seiner Auffassung vom Wesen der Kunst solche unsinnige Konsequenzen liegen[2]).

Eine zahlreich vertretene Gruppe von Schriften über die Kunst will ihrem Wesen durch dunkle und schiefe Analogien aus der Biologie beikommen. Unfähigkeit im Handhaben psychologischer Begriffe verbindet sich mit dem weitverbreiteten Vorurteil von der Allmacht der naturwissenschaftlichen Methode und Begriffe, und so glaubt man, Bewußtseinsvorgänge — und in solchen besteht doch das Wesen der Kunst — statt durch unmittelbares Beschreiben und Zergliedern lieber auf dem unsicheren und irreführenden Umwege biologischer Begriffe erforschen zu können. Und so besteht denn das Ergebnis teils in Selbstverständlichkeiten, teils in Verdunkelungen des Sachverhaltes, der aufgeklärt werden sollte. Als typisch hierfür nenne ich das Schriftchen von Waetzoldt über das Kunstwerk als Organismus[3]). In ge-

---

[1]) Arno Holz, Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891, S. 86 ff.

[2]) Wilhelm Ostwald, Kunst und Wissenschaft. Vortrag. Leipzig 1905, S. 15, 22. Daneben macht sich ein höchst trivialer Rationalismus geltend. Das dichterische Schaffen Goethes stellt er sich wie das Verfahren eines wissenschaftlichen Pedanten vor: zuerst habe Goethe seine eigenen Erfahrungen über die verschiedenen Gefühle beobachtet; nach dieser Zusammenstellung des psychologischen Materials habe er den verschiedenen Erfahrungen das Gemeinsame entnommen, die gegenseitigen Beziehungen der verschiedenen Gefühle, die Regeln ihres zeitlichen Ablaufes, ihre gegenseitige Beeinflussung festgestellt und sich so in den Besitz derjenigen Kenntnisse gesetzt, deren er für seine Kunstwerke bedurfte (S. 27 f.). Man staunt über die Naivität, mit der Ostwald seine — zudem noch überaus grobe — Auffassung von wissenschaftlicher Arbeit einfach in den Künstler hineindeutet.

[3]) Wilhelm Waetzoldt, Das Kunstwerk als Organismus. Ein ästhetisch-biologischer Versuch. Leipzig 1905.

wissem Grade gilt dies auch von Kohnstamms Schrift über Kunst als Ausdruckstätigkeit. Den Ausführungen liegt eine »Psychobiologie« der schlimmsten Art zugrunde. Was aber der Verfasser an richtigen Einsichten entwickelt (und es sind deren nicht wenige), ist aus dem Erwerb der philosophischen Ästhetik, wenn auch diese Herkunft nicht genannt ist, entnommen. Auch hat sich der Verfasser nur in eine bestimmte Seite der Kunst hineinversetzt und sieht diese — es ist die Ausdruckstätigkeit — als das Ganze an; was links und rechts davon, darüber und dahinter liegt, ist für seine Betrachtungsart einfach nicht vorhanden [1]).

Diese Enge des Gesichtskreises ist eine allgemeine Eigenschaft der Schriftengruppe, die ich hier im Auge habe. An dem Wesen der Kunst ist einem bestimmten Verfasser eine gewisse Seite aufgefallen. In diese hat er sich nun ganz vergafft, so daß er die wesentliche Beteiligung der anderen Triebkräfte an dem Zustandekommen des Inbegriffs »Kunst« nicht nur nicht wahrnimmt, sondern in dem Heranziehen dieser anderen Seite eine Verirrung sieht. Wer gewohnt ist, in dem Nachdenken über ästhetische Fragen überall auf ihre verwickelte Vielseitigkeit, auf ein Ineinandergreifen mannigfaltiger Gesichtspunkte zu stoßen, wird unwillkürlich über solche allzu einfache Lösungsversuche lächeln müssen.

So glaubt beispielsweise C. W. Schmidt das Wesen der Kunst entwickelt zu haben, wenn er sie als Darstellung und Mitteilung von Gefühlen und in diesem Sinne als »Verkehrsmittel« kennzeichnet [2]). Theodor Dahmen wiederum erblickt in dem Bewegungsprinzip das einzige Gesetz der Kunst und Schönheit. Er findet, daß in den mühevollen bisherigen Arbeiten der Ästhetiker auch nicht einmal Spuren eines ästhetischen Gesetzes, das sich nicht auf das Bewegungsprinzip zurückführen ließe, zu entdecken sind [3]). Die kritiklose Vergafftheit in eine einzige Seite des Ästhetischen, die in diesem Falle noch etwas äußerst Schwankendes und Vieldeutiges hat, kann kaum weiter getrieben werden als in dieser Schrift.

---

[1]) Oskar Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit. Biologische Voraussetzungen der Ästhetik. München 1907. Ich gebe ein Beispiel. Das Bewegungsbild des Lachens soll im Sehhügel deponiert sein. Dieses Bewegungsbild ist abgestimmt auf Heiterkeit. Es klingt an, wenn sich Heiterkeit durch das Gehirn ergießt. Dann pflanzt sich das Bewegungsbild zu den Bewegungszentren der vorderen Zentralwindung und von da zur Peripherie fort.

[2]) C. W. Schmidt, Das Wesen der Kunst, abgeleitet und entwickelt aus dem Gefühlsleben der Menschen. Leipzig 1904. Das Buch läuft in ein Durcheinander erbaulicher Trivialitäten aus (S. 164 ff.).

[3]) Theodor Dahmen, Die Theorie des Schönen. Leipzig 1903, S. 21 ff., 181 ff.

Bei allen diesen Schriftstellern ist mehr oder weniger ein Arbeiten mit unanalysierten, schwankenden psychologischen Begriffen zu finden. So ist es auch bei F. v. Schubert-Soldern. Wenn man bei ihm liest, daß »der Zweck der Kunst« darin besteht, »Vorstellungsassoziationen künstlerisch (!) in der Form von Assimilationen zum Ausdruck zu bringen und dadurch Lustgefühle zu erregen«, so klingt dies vielleicht manchem Leser exakt [1]). In Wahrheit ist kein einziger der vom Verfasser gebrauchten Begriffe abgegrenzt, analysiert, durchdacht, in seinem Verhältnis zu den anderen bestimmt. Anderswo wieder wird mit dem Worte »Suggestion« schlimmer Unfug getrieben. Adolf Herzog erklärt: alle Kunst wirke durch Suggestion. Die gewöhnliche, verständliche Wirkung auf Gefühl und Phantasie beliebt es ihm, Suggestion zu nennen, und so glaubt er nun, mit der Einführung dieses nach fortgeschrittenster Psychologie klingenden Wortes und seiner dunklen Bedeutung das Entscheidende zur Erklärung von Vorgängen, die an sich viel klarer als die Suggestion sind, geleistet zu haben [2]).

Nicht weniger einseitig ist die Auffassung Krystals, wenn auch sonst das Schriftchen dieses Verfassers nicht im entferntesten unter den hier gekennzeichneten Typus fällt. Im Gegenteil sind seine Ausführungen das Ergebnis strengen, folgerichtigen, tief eindringenden Denkens. Aber dieses Denken ist derartig zugespitzt kantisch und überkantisch, daß es im Formalen und Methodologischen völlig befangen bleibt. Nichtsdestoweniger tritt es mit dem Anspruch auf, mit diesem Formalen und Methodologischen die lebendige Sache, das Wesen der Kunst ergriffen zu haben. So erklärt Krystal denn Kunst als gleichbedeutend mit »stilprinzipieller Gestaltung des Gegenstandes«. Stil aber ist »Einheit des Gegenstandes«. Krystal opfert alles andere an der Kunst der einen Forderung der Einheit und Gesetzlichkeit auf. Zudem ist Einheit für ihn kein Begriff von eigentümlich ästhetischer Bedeutung, sondern ein Begriff rein methodologischen Charakters. Es ist mir kaum eine ästhetische Schrift begegnet, die in dem Grade, wie es bei Krystal der Fall ist, alles Eingehen auf die Natur der Kunst, der Kunstwerke, der Künstler mit prinzipieller Verachtung beiseite läßt. Der Drang, einheitlich zu konstruieren, systematisch zusammenzufassen, beherrscht ihn so ausschließlich, daß sich unter dem Einfluß seiner Begriffsarbeit die lebendige Kunst verflüchtigt und ein scholastisches Begriffsgespenst an ihre Stelle tritt. Kants Ästhetik ist ihm viel zu psychologisch; er will sie ins rein Transzendental-

[1]) F. v. Schubert-Soldern, Betrachtungen über das Wesen der Kunst. Dresden 1910, S. 49.

[2]) Joh. Adolf Herzog, Was ist ästhetisch? Ein Beitrag zur Lösung der Frage. Leipzig 1900, S. 62 ff.



Erkenntnistheoretische umformen. Was dabei herauskommt, ist leer und unfruchtbar [1]).

[1]) B. Krystal, Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich? Halle a. S. 1910. Besonders S. 50 ff. Als Beispiel für die Unzulänglichkeit der »psychologischen Ästhetik« führt er auch meine Auffassung an. Er hält sich dabei an die erste Auflage meiner Ästhetik des Tragischen. 1910 aber lag nicht nur die sehr veränderte zweite Auflage dieses Buches, sondern auch der erste Band des »Systems der Ästhetik« längst vor. Wer meine Auffassung vom Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie kennen lernen will, muß die ausführlichen Auseinandersetzungen hierüber in dem »System der Ästhetik« lesen. Vollends wer meine Auffassung zum Gegenstande der Kritik macht, hätte mein »System der Ästhetik« heranzuziehen nicht für überflüssig halten dürfen.

XIII.

Baader als Kunstphilosoph.

Von

Hans Reichel [1]).

Vorbemerkung.

Ein System der Ästhetik hat Franz von Baader nicht geliefert. Er hat sich nur hier und da im Vorbeistreifen über kunstphilosophische Fragen geäußert. Ja, diese Gelegenheitsbemerkungen besitzen nicht einmal den Wert, den man seinen Ausführungen über ethisch-soziale Fragen mit Recht zugesprochen hat. In den letzteren war Baader oft genug original, der Mehrzahl seiner Zeitgenossen entgegen und weit voraus [2]). Von seinen kunstphilosophischen Anschauungen gilt dies nicht. Es dürften Baaders ästhetische Auslassungen kaum einen Fundamentalgedanken enthalten, der nicht mit gleicher Bestimmtheit, zuweilen selbst in nahezu gleicher Wendung von den klassischen Ästhetikern der Romantik — einem Hardenberg, Schlegel, Solger, Schelling, Hegel — ebenfalls ausgesprochen worden wäre. Gleichwohl wird es nicht müßig sein, die *disiecti membra poetae* im folgenden gesammelt vorzustellen. Denn was Baaders Bemerkungen — übrigens nicht nur denjenigen kunstphilosophischen Inhalts — einen besonderen Reiz verleiht, das ist die eigenartige Form und Fülle seines Vortrages. Wohl keiner seiner Zeitgenossen, selbst einen Jean Paul, Schelling,

---

[1]) Die Abfassung dieses Aufsatzes liegt um etwa 10 Jahre zurück. Plan und Durchführung entsprechen nicht mehr allenthalben den gegenwärtigen Anschauungen des Verfassers. Immerhin meint Verfasser, er dürfe die bei Aufsuchung und Zusammenordnung des weitverstreuten Materials aufgewendete Arbeit nicht völlig verloren gehen lassen, und er veröffentlicht hiermit die Arbeit als eine Materialzusammenstellung in der Hoffnung, daß sie künftiger Forschung als eine erste Orientierung von Nutzen sein werde. Für eine Reihe freundlicher Winke seinem Kollegen Herman Nohl auch an dieser Stelle zu danken, ist dem Verfasser ein Bedürfnis.

[2]) Vgl. Reichel, Die Sozietätsphilosophie Franz von Baaders (seine Lehren über Geschichte und Gesellschaft, Staat und Kirche), in der Tübinger Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft Bd. 57, S. 193—264; auch separat erschienen, Tübingen 1902.



Brentano nicht ausgenommen, hat ihn an Genialität der Assoziation und Kombination, sprühender Gedankenfülle und funkelndem Bilderreichtum übertroffen. Es mag daher nicht ohne Interesse sein, wenn im folgenden versucht wird, Baaders kunstphilosophische Gedanken in ihrer besonderen, zum Teil höchst originellen Gestalt der spekulativen Arbeit seiner Zeit einzufügen. Diese Arbeit wird dadurch erleichtert, daß seine Äußerungen, so verstreut sie uns überkommen sind[1]), doch allesamt aus einer gemeinsamen Grundanschauung entspringen, sich daher zu einem einheitlichen System nachträglich recht wohl zusammenfügen lassen. Ist sich doch Baader — im Gegensatze zu Schelling — in bezug auf seine Grundanschauungen zeitlebens gleich und treu geblieben[2]).

I. Metaphysische Grundlegung.

Baaders Kunstphilosophie — wie die spekulative Ästhetik seiner Zeit überhaupt — bleibt unverstanden, wenn sie nicht begriffen wird als auf seiner Metaphysik sich aufbauend. Baader verlangt dies selbst, wenn er, ein bekanntes Wort Spinozas in seinem Sinne umdeutend, die Forderung aufstellt, es solle alle Erkenntnis eine Betrachtung sub specie aeterni sein (XIV, 34; VI, 100).

Baaders Metaphysik ist Philosophie des Absoluten, Ewigkeitsphilosophie. Hierin trifft sich Baader mit Schelling, Hegel und anderen Zeitgenossen. Ihre spezifische Färbung indessen erlangt Baaders Metaphysik einmal durch ihren besonders mystischen Einschlag (Theosophie), zum anderen durch ihre eigenartige Form.

1. Norm und Maß aller Dinge, so lehrt Baader, ist das Ewige. Ewigkeit ist Vollkommenheit, Vollendung. Der Zustand der Vollendung kennzeichnet sich durch die Harmonie der Gegensätze, eine Harmonie, welche bewirkt wird dadurch, daß die Gegensätze in der gemeinsamen

---

[1]) Quellen und Literatur: Baaders sämtliche Werke, herausgegeben von Franz Hoffmann u. a. 15 Bände 1851—1860 (Anführungsweise: I, 68 = Bd. I, S. 68 der Sämtlichen Werke); Claaßen, Baaders Leben und theosophische Werke im Auszug, 2 Bände, 1886/87. Vgl. auch Reichel a. a. O., Separatausgabe S. VII.

Eine spezielle Darstellung hat Baaders Ästhetik bislang nicht gefunden. In den Gesamtdarstellungen der Geschichte der Ästhetik (Zimmermann 1858, Lotze 1868, v. Hartmann 1886) sucht man ihn vergeblich. Auch Haym (Romantische Schule 1870, S. 357) erwähnt ihn nur im Vorbeigehen. Anders freilich Ricarda Huch (Ausbreitung und Verfall der Romantik I, II, 1908), die ihn oft und gern heranzieht.

Nur zum Teil fußt auf Baaderschen Anschauungen die zweibändige Ästhetik Martin Deutingers (Grundlinien einer positiven Philosophie Bd. IV, 1845, V, 1846).

[2]) Reichel S. 195.

höheren Einheit verschlungen und gebunden sind (XIII, 813). Alles Ewige ist sonach ein Dreiklang (XIV, 120), eine Dreieinigkeit (vgl. XIV, 135)[1]. Versöhnt sind im Ewigen insbesondere die Gegensätze von Beharrung und Bewegung, Freiheit und Notwendigkeit, Einheit und Vielheit, Geistigkeit und Natürlichkeit[2]. Dies »Eine, Einende« aber (VIII, 84), das principium unionis ist die Liebe[3]. Sie ist das eigentlich »konsubstanziierende« (VI, 81), das wahrhaft »organische, organisierende Prinzip« (VI, 15). Wenn Baader im Anschluß an J. Böhme von »Idea« spricht, so meint er nichts anderes als die Liebe. Denn die Idea ist der »Geist Gottes«, welcher die Liebe ist (1. Joh. 4, 16; IV, 186; III, 306). Das durch Liebe Verbundene, in ihr Geeinte nennen wir Leben (ζωη) im Sinne des Neuen Testamentes (vgl. Ev. Joh. 1, 4; 17, 6; Röm. 6, 23; XIV, 124). Ewigkeit also ist Leben in Liebe. Mit Liebe und Leben aber fallen Wahrheit, Gutheit, Seligkeit und Schönheit zusammen. Der Inbegriff aller dieser aber ist Gott. Er ist »das Coeur-Centre der Welt« (IV, 195). So mündet Baaders Metaphysik in Theologie.

Alle Dinge leben nur vermöge ihrer Teilhaftigkeit (μεθεξις) am Ewigen, ihrer Durchdringung mit Ewigkeitsgehalt. Das Ewige ist also nicht jenseits der Welt, sondern in der Welt. Der transzendente Gottesbegriff der Deisten[4] wird abgewiesen; er sei jüdisch (VII, 266), prosaisch, mechanistisch (Dieu-machine, V, 268); auch der »moderne Hyperspiritualismus« wird verworfen (XIV, 456). In jedem Dinge findet sich Same des Ewigen, der ihm innewohnt (XIV, 156, 341). Was wir das Ideale an den Dingen zu nennen gewohnt sind, ist eben dieser ihr Ewigkeitsgehalt, ihre höhere, d. h. ihre ewige Natur. Auch die Natur ist der Anlage nach ewig (XIV, 458). Ewiges Leben heißt daher nicht Abtun der Natürlichkeit, vielmehr Durchdringung der Natur mit der Idee (XIV, 119, 425; VIII, 208 mit Tauler und Böhme). Selbst der absolute Geist ist der Natürlichkeit nicht entkleidet (XIV, 381). Wir haben uns also nicht der Natur, wohl aber der Verderbtheit der sinnlich-materiellen Natur zu schämen (V, 19). Ist es hiernach zu mißbilligen, daß wir die leibliche Natur anbeten, so ist es doch auf der anderen Seite nur zu fordern, daß wir sie lieben; mit jener Liebe nämlich, die Gott uns armen gefallenen Menschenkindern erweiset (IV, 198) — um des Ewigkeitsberufes willen, der in uns liegt. Diese Liebe ist Gnade, welche sich »geniedet«, d. h. herabläßt[5] (IV, 192),

[1] Vgl. Claaßen I, 163.
[2] Belegstellen bei Reichel S. 199 f.
[3] Belegstellen bei Reichel S. 200 f.
[4] Z. B. Kant, Prolegomena § 57, Abs. 12 ff.
[5] Die Etymologie ist zweifelhaft; vgl. Kluge, Etym. WB. s. v.

sie ist Opfer, Aufopferung, die sich erbarmend der Gebrechlichkeit annimmt [1]). Spekulativ ausgedrückt, bedeutet Opfer »die freie Suspension der Manifestation seiner Integrität von seiten des helfenden Wesens zugunsten des hilfsbedürftigen« (XIV, 49). Mit dieser Liebe, welche Opfer ist, liebt Gott die Geschöpfe und sollen wir die Natur lieben (Ablehnung des Puritanismus).

Über das Ziel hinaus freilich treffen die Spinozisten, als welche der Natur selbst die Ewigkeit zusprechen, Natur und Ewigkeit identisch setzen: Apotheose der materiellen Kreatur, Vergötterung des Fleisches (X, 102). Die Immanenz des Ewigen ist aber nicht Identität, sondern Inexistenz; die Dinge sind nicht Gott, sondern in Gott (VIII, 241). Nicht der Pantheismus der (spinozistisch beeinflußten) Identitätsphilosophen, sondern ein (mystischer) Panentheismus wird verkündigt [2]).

2. Der relative — nicht der absolute — Gegensatz des Ewigen ist das »Zeitliche«. Zeitlich ist, was in die Schranken von Materie, Raum und Zeit gebannt ist; also die gesamte Sinnen- und Körperwelt. Das Zeitliche verhält sich zum Ewigen wie Desintegration zur Integration. Im Ewigen ist Bindung der Gegensätze; im Zeitlichen klaffen sie auseinander; daher die »Entstelltheit« (VII, 404), »Versetztheit« (XIV, 34; IX, 331) alles Zeitlichen, das Widerstreitende, die polarische Spannung, die Zerspaltenheit, Zerrissenheit alles Zeitlichen. Sie führt zu Schuld, Schmerz und Tod, sie macht das rechte Elend der Kreatur aus (Röm. 6, 23; 8, 19 ff.; VIII, 466).

Auch der Mensch, obschon als ewig erschaffen, ist durch Schuld des Sündenfalls [3]) der Qual der Zeitlichkeit unterworfen (XIV, 43). Ja, er fühlt sie doppelt tief als die vernunftlose Kreatur, weil nur er ein Jenseits der Zeit kennt (XIV, 46). Ihm ist ja gegeben, in der Zeit schon das Ewige, das über der Zeit ist, zu gewahren: ihm ward eine Ewigkeitsahnung (XIV, 46), vermöge deren der Mensch schon in diesem Zeitleben zugleich ein Leben über der Zeit lebt, wenn auch vorerst nur im Glauben, nicht im Schauen (XII, 247; IV, 213, 404).

Diese Gnadengabe aber wird, wie jede Gabe, dem Menschen zugleich zur Aufgabe (IV, 196; X, 322 f.; IX, 110). Das Ewige schwebt ihm vor nicht nur als das Kleinod, das ihm zugedacht ist, sondern auch als das vorgesteckte Ziel, dem er nachjagen, die Krone des Lebens, um die er werben soll (vgl. Mt. 5, 48; 6, 33; Phil. 3, 14;

---

[1]) Vgl. Reichel S. 206.

[2]) Der sicherlich zutreffende Ausdruck findet sich bei Baader selbst nicht. Nahe verwandt ist der »magische Idealismus« Hardenbergs.

[3]) Näheres über diese theosophische Betrachtungsweise bei Reichel S. 204. Vgl. auch Schellings Magisterdissertation über das 3. Kapitel der Genesis in Sämtliche Werke I, 1 ff.

Reichel S. 206 f.). Das Ewige ist der konstitutive Imperativ für alles Zeitliche, insonderheit für den Menschen (XIV, 39; IV, 262). Und so läßt sich das tiefste Fühlen und Sollen des Menschen bezeichnen als Hunger nach Vollendung, Kampf um das Ideal. Aufgabe des Menschen hier auf Erden ist die Realisierung seiner eigenen Idee (IV, 176). »Es soll all unser Bilden und Wünschen in der Zeit keinen anderen Zweck haben als: der Realisierung eines Ideals zu dienen mit allen Kräften, von ganzer Seele, aus ganzem Herzen« (IV, 214). Vornehmlich auch unser Dichten und Kunstbilden ist im Grunde nichts anderes und soll nichts anderes sein als ein Ausfluß dieses Heimwehs nach dem Paradiese, dieses »Trachtens nach dem Reiche Gottes« (IV, 215).

Daß dieses Trachten kein vergebliches, dieses Sehnen kein Wähnen ist, dafür bürgt uns die Immanenz des Ewigen in der Welt, die uns immer emporziehende Liebe Gottes. Allem Zeitlichen wohnt nicht nur die Tendenz, sondern auch die Potenz inne, zum Ewigen emporzusteigen. Wir sollen nicht nur vollkommen werden, wir können es auch. Die Aufgabe ist zugleich Gabe, die Pflicht zugleich Hoffnung[1]).

3. Das Zeitliche ist der relative Gegensatz des Ewigen. Gibt es auch einen absoluten Gegensatz desselben, und welcher ist dieser?

Auf diese Frage hat Baader eine eindeutige Antwort nicht gegeben. Einen absoluten Gegensatz des Ewigen anzuerkennen, zwingt ihn die christliche Theologie, die den Teufel lehrt und die Macht der Sünde hervorhebt; zu entgegengesetzter Auffassung aber drängt ihn die Konsequenz des Panentheismus, der nur ein Ewiges kennt, dieses aber mit dem Göttlichen und Guten in eins setzt: »Alles ist nur Eines und lebt in einem!« (XI, 87).

Christliche Theologie ist es, wenn Baader die Realität (V, 250), ja die Ewigkeit des Bösen lehrt und diese Behauptung gegen jeden Versuch einer Theodizee (Leibniz, Herbart) auf das hartnäckigste verteidigt (IX, 57; XIV, 42, 135; IX, 81; XV, 409). Selbst die Ausdrucksweise ist theologisch, wenn er sagt: die Sünde sei nicht Prosa (VIII, 175), und wenn er von einer »infernalischen« Schönheit (I, 253), einer »Diabolisation der Kunst« spricht (XII, 546).

Ausfluß seines mystischen Monismus dagegen ist es, wenn Baader sich als Gegner der Manichäer ausspricht (XII, 403), wenn er die Behauptung wagt, das Böse geschehe eigentlich nie (XIV, 342; II, 344; V, 106; XIV, 390, 401), es finde bei tantalischem Bestreben sein Bewenden (XII, 403; XIV, 413), und wenn er die gegen die Realität des

[1]) Daher folgende Definition des Zeitlichen (Reichel S. 203) den Sinn der Baaderschen Gedanken richtig wiedergegeben haben dürfte: »Zeit ist potentiell gesetzte Ewigkeit mit der immanenten Tendenz auf Aktualisierung der letzteren«.

Bösen gerichteten Ausführungen eines St. Martin mit ersichtlichem Beifall glossiert (XII, 403).

Es sei fern von uns, den hier gekennzeichneten Widerspruch Baadern allein zur Last zu legen; er ist so alt wie der (monistische) Idealismus selbst, ja beinahe wie die Metaphysik überhaupt [1]. Den deutlichsten Ausweis für die Mißlichkeit, das Böse einer Ewigkeitsmetaphysik widerspruchsfrei einzuordnen, liefern die Schriften des Aquinaten, dessen Lehrmeinungen auf Baaders Philosophie einen maßgebenden Einfluß ausgeübt haben [2].

Wir würden auf Baaders Lehre vom Bösen nicht eingegangen sein, baute nicht Baader, dessen Ästhetik sich durchaus auf seine metaphysische Ethik stützt, auf dem verlorenen Begriffe des Bösen den des Häßlichen auf.

II. Das Schöne.

1. Wollen wir das Schöne definieren, so müssen wir — meint Baader — dessen Idealbegriff, also den Begriff des Ewigschönen ins Auge fassen; denn alle Definition hat den Idealbegriff zugrunde zu legen. Eine verstandesmäßige Bestimmung dieses Idealbegriffes freilich ist unmöglich. Denn das Ewige, insonderheit aber das Ewigschöne, ist überverständig. Das Schöne ist »nicht von dieser Welt«, es ist nur ein Gast auf Erden, ein θαυμα (von θεος), ein divinum, ein Wunder (X, 117). Höchst kennzeichnend für das Wesen des Schönen ist die Wendung »wunderschön«. Diese bezeichnet nicht sowohl eine besondere Art oder gar Abart des Schönen, vielmehr der Schönheit eigenstes und innerstes Wesen selbst; denn alles Schöne ist im Grunde ein Wunder (X, 117; IX, 129, 164, 328).

Alles Wunderbare ist nicht Lehre, sondern Leben. Alles Schöne daher kann nur gewiesen (anschaulich aufgezeigt), nicht aber bewiesen (begrifflich dargelegt) werden (X, 345). Nicht Demonstration also, sondern allein Intuition läßt uns das Schöne — wie übrigens auch das Wahre — erfassen. Nicht das Kunstschaffen allein, auch das Kunstverständnis und die Einsicht in das Wesen des Schönen in der Kunst setzt also Kunstbegabung voraus. Ohne kongeniales Eindringen in den Geist des Bildners ist ein wahres Verständnis des Schönen in Natur und Kunst nicht möglich (V, 379). Mit vollem Genuß und

[1] Vgl. z. B. Plat. Rep. II, 380 St.

[2] Verwiesen sei auf die höchst übersichtliche Darstellung seiner Lehren über das *malum* bei Plaßmann, Die Philosophie des heil. Thomas, Band 5 (Soest 1858), §§ 110 ff., S. 551 flg., wo das Böse als *privatio, absentia boni* definiert und als ein *ens rationis (nec rei)* bezeichnet wird — nicht ohne offenbare Sophisterei.

Gewinn kann daher eine künstlerische Produktion nur der verstehen, der in sich selbst Produktivität fühlt, wenn auch nicht gerade auf dem Gebiete der betreffenden Kunst selbst (V, 266).

Der dürr-verständige Rationalismus meint zwar freilich, er könne alle Dinge, und so auch Schönheit und Kunst, mit dem bloß analysierenden Verstande umfassen und restlos auflösen. Eben hiermit aber erweist er sich als völlig unfähig, die Probleme des Schönen auch nur in richtiger Fragestellung zu ergreifen. Ja, noch mehr: er zeigt sich geradezu als Grundfeind der Kunst. Was er »Aufklärung« nennt, ist im Grunde Obskurantismus (I, 30). Denn indem er den armseligen Verstand über alles stellt, Gefühl und Intuition aber ihrer Rechte entsetzt, beschränkt er unausbleiblich den Blick auf das unmittelbar Gegebene, das irdisch Zeitliche; das irdisch Zeitliche aber ist und bleibt durch und durch prosaisch (VIII, 175). Die Kunst dagegen — gleich der Religion — strebt gerade umgekehrt eben dahin, uns über die Not und Dürftigkeit des prosaischen Zeitlebens hinauszuheben und vor uns ein Reich aufzubauen, das höher ist als aller Verstand (XIII, 197).

So wäre also das Schöne eine Sache des blinden Gefühls? Baader lehnt diese Auffassung ab. Er kann nicht zugeben, daß mit dem Augenblick, in dem das Verständige aufhört und das Wunder anhebt, auch das Erkennen sein Ende erreicht habe (I, 31). Das »alte, von Rousseau und Jacobi wieder aufgewärmte Vorurteil, der Mensch höre zu denken auf, sobald er zu empfinden beginne«, kann von ihm nicht scharf genug bekämpft werden (IV, 165).

Die wahre Erkenntnis ist eben nur mehr als bloß verstandesmäßige Einsicht. Organ der wahren Gnosis (XIV, 160) ist überhaupt nicht der dürftige Verstand, vielmehr der durch Phantasie und Gefühl beflügelte Geist, die Vernunft[1]. »Im Schein das Sein, im Mannigfaltigen das Eine, im Vergänglichen das Unvergängliche, im Verweslichen das Unverwesliche, im (anscheinenden) Tod das Leben, in der ... Materie ... den Geist zu sehen, zu ahnen, das ist das Werk der Vernunft, dieses Gottesstrahls, dieses θεῖον im Menschen« (XI, 156).

Die Methode, mittels deren die Darstellung des Schönheitsbegriffes nach Baader gewonnen werden will, ist, wie man sieht, keine andere als die der intellektuellen Anschauung, der intuitiven Spekulation.

2. Die Ergebnisse, zu denen die Durchführung dieser Methode gelangt, sind folgende.

Allem Äußeren, Leiblichen entspricht ein Inneres, Geistiges. »Alle sichtbaren Formen sind nur Abdrücke innerer Formen und von diesen

[1]) Vgl. Weiler, Verstand und Vernunft, München 1807.

nicht zu trennen« (X, 351; VIII, 113). Jeder Geist formt sich seinen Körper (VIII, 249), jede Form bildet sich ihren Stoff. Beide nämlich, Form wie Stoff, fließen aus einer Quelle, beide kommen »sowohl von innen als von außen« (V, 29). Soviel äußere Form also, soviel Hinweisung auf innere Form; soviel Sichtbares, soviel Hinweisung auf Unsichtbares; soviel Natürliches, soviel Fingerzeig auf Ideales (XI, 156). Die vollkommene Konjunktion und Union des Äußeren und Inneren, des Natürlichen und Geistigen, des Realen und Idealen nun ist das Ewige (III, 379; IV, 213; XIV, 425; VIII, 208; XIV, 61, 109; V, 207, 210). Dieses Ewige, als solches im Gemüt angeschaut, vom Gefühl ergriffen, ist das Schöne. Schönheit ist angeschaute und gefühlte Ewigkeit, d. h. angeschaute und gefühlte Einheit des Idealen und Realen. Da nun Ewigkeit und Gott identisch sind, so ist alles Schöne auch ein Göttliches (X, 117), und Baader kann es im Anschluß an J. Böhme als »die Idea Gottes« bezeichnen mit den Worten: »Der dreieinige Gott, Vater, Sohn und Geist, sich in der Schönheit als seiner Idea weist« (X, 351; vgl. IX, 354). Unter Idea versteht eben Baader nichts anderes als die beseelte Durchdringung, »Durchwohnung« von Leib und Geist, Realem und Idealem (III, 379). Und da endlich Gottes Wesen am tiefsten erfaßt wurde, wenn es mit den Johannesschriften als Liebe bezeichnet wurde (IV, 186), so wird Baadern das Schöne zum Ausdruck, zur Inkarnation dieser Liebe, und wird auch seine Funktion von hier aus am tiefsten verstanden (X, 333; II, 360; XII, 443; III, 355). Alles Schöne in der Welt kommt vom Herzen Gottes (IV, 189). »Schön« ist sinnverwandt mit »schonen«: im Schönen zeigt sich die — schonende — Gnade des Schöpfers (III, 356). Der schöne Schein ist ein Gnadenakt der göttlichen Barmherzigkeit: es verhüllt uns die Erbärmlichkeit der zeiträumlichen Welt (III, 356; IV, 189). In der schönen Erscheinung zeigt sich die Herablassung des Ewigen in die Zeitlichkeit: alle Schönheit ist Neigung, Zuneigung (X, 333; IV, 189), alle χαρις ist caritas (X, 333; V, 348; IV, 189).

Wie das Schöne aus Liebe geboren ist, so weckt es wiederum Liebe: alles Schöne und nur das Schöne ist »lieblich«, d. h. liebenswürdig, und wird geliebt (X, 117; III, 356; IV, 185); keine caritas ohne χαρις (IV, 189).

Nur was liebt, lebt; alles was lebt ist Liebe (XIV, 124). Das Schöne also ist Leben. Wahres Leben ist ewiges, d. h. vollendetes Leben (I, 12); Vollendung aber schließt Seligkeit in sich (V, 187; XIV, 88). Schönheit also ist ewiges Leben, ist Seligkeit. Das Schöne schauend tun wir also einen Blick in das Herz der Welt (III, 356); die Kunst gewährt uns einen Vorschmack der Seligkeit (II, 218, 431; IV, 114, 215; XII, 221, 247); sie zeigt uns einen Aus- und Durchblick

zum Himmel, »wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen ewige Sterne schimmern« (X, 102). Eben dadurch befreit sie uns, wenn auch nur vorübergehend, von dem unerträglichen Druck der Zeitlichkeit (IV, 114). Ganz besonders gilt dies von der Musik, der schon das Altertum diese exorzistische Wirkung zuschrieb (1. Sam. 16, 23; XII, 303): »Zeitbefreiung, Lüftung von Weltschwere ist Wirkung und Zweck der Musik. Sie soll das Gemüt befreien, die Bande lösen. Lösung deutet auf Erlösung« (XII, 303, 443). Schönheit ist Tröstung (IV, 153).

3. Mag sein, wird man einwenden, daß es ein Ewigschönes gibt: aber wird denn dieses uns Menschen zugänglich, wird es in der uns umgebenden Natur anzutreffen sein? Die Natur ist endlich-begrenzt; wie kann Endliches ewig, also schön sein? Kann es also ein Naturschönes überhaupt geben?

Die Verneinung dieser Frage scheint nahezuliegen. In der Tat hat denn auch selbst ein romantischer Ästhetiker, dessen Kunstlehre derjenigen Baaders sonst nicht fern steht (Solger), es geradezu ausgesprochen, alles Schöne sei Kunstschönes, ein Naturschönes gebe es so wenig wie ein Naturrecht.

Baader ist anderer Meinung. Das Ewige ist ihm weder mit dem Unendlichen identisch noch mit dem Endlichen unvereinbar.

Es ist ihm, wie wir sahen, nicht jenseits der Körperwelt, sondern vielmehr ihr innewohnend und sie durchwohnend. Dieser Satz gilt, da das Schöne nur eine Äußerungsform des Ewigen ist, auch für das Schöne (VII, 244). Allem Natürlichen wohnt Schönheit inne; in allen Dingen ist Same, wie des Ewigen, so auch des Schönen. Baader spricht von einer Transparenz des Ewigen in der schönen Gestalt (II, 330), von einem freien (d. h. liebenden) Abstieg der Idea in die Körperwelt (VII, 264), von einer Sensibilisation de l'Esprit (I, 121). Die Natur selbst in ihrer Wesenheit ist poetisch, sie selbst ist Künstler und Poet (III, 297); das ganze Weltall ist in gewissem Sinne ein großes Monumentalgedicht, eine Epopöe (XI, 156). Die Ursprache des Menschen ist Poesie, Urpoesie aber ist die Sprache Gottes zu den Menschen (III, 298; XII, 189; vgl. Hamann und Herder). Die »himmlische«, die »ungeschaffene« Natur in den Dingen ist der Sitz der Schönheit (XII, 279); sie ist das Lied, das in allen Dingen schläft und nur geweckt zu werden braucht. Auch die musikalische Harmonie ist »in den ewigen Sphären«, wie Lorenzo in Shakespeares Kaufmann treffend sagt; »wer Musik macht, erzeugt sie nicht, sondern öffnet nur mehr oder minder die Türe, durch welche wir die immerwährende Urmusik hören« (XII, 302).

Der Behauptung der Gegner, das Natürliche sei unschön, liegt eine

Verwechselung des Natürlichen mit dem bloß Materiell-Zeitlichen zugrunde. Was durchaus unschön ist, das ist einzig und allein das Zeitliche als solches; das Zeitliche, wie es der Gegenstand der empirischen Sinne und des Verstandes ist, ist die rechte Prosa (VIII, 175) [1].

Zur Natur gehört auch der Mensch, der ihr Gipfelpunkt ist. Auch der Mensch ist schön; ja seine Schönheit ist recht eigentlich der Kern- und Brennpunkt aller Schönheit der Schöpfung. Nur darf man diese Schönheit nicht heidnisch mit den Griechen dahin verstehen, daß das Ideal menschlicher Schönheit der schöne Leib sei (VII, 403); der Leib, der doch in Wahrheit nur die Larve des echten Menschen ist (VII, 404). Das Ideal des schönen Menschen ist vielmehr seine höhere Schönheit, gewissermaßen sein Astralleib. Diese wahre innere Menschengestalt ist die Universalchiffre für alle Gestalten der Welt überhaupt (VII, 404). Die vergleichende Anatomie sollte daher, statt den Menschen mit dem Tiere, lieber das Tier mit der Menschengestalt in Vergleichung setzen (VII, 404). Allüberall im Außermenschlichen finden wir tiefgehende Übereinstimmung mit der Menschennatur: dies der wahre Sinn des uralten Brahmanenwortes: Tat twam asi (III, 361).

4. Um den Schönheitsbegriff in das rechte Licht zu setzen, bedarf es noch einer Darstellung seines Verhältnisses zu dem der Wahrheit und Gutheit.

Die Antwort liegt auf der Hand. Schönheit, Wahrheit und sittliche Güte fallen zusammen im Begriffe des Ewigen. Sie sind also nur drei verschiedene Seiten eines und desselben Prinzips.

a) Hieraus folgt erstlich: Soviel Schönheit ein Objekt enthält, soviel Wahrheit. Die Schönheit ist daher der Handzeiger der Wahrheit, ein Vehikel höherer Erkenntnis. Alles Schöne, sahen wir, ist Wunder; im Wunder aber offenbart sich das Göttliche, welches das Wahre ist. Jeder schöne Gegenstand enthält eine praesentia realis der Idee (IX, 129). Im Schönen schauen wir Gott und seine Wahrheit (IX, 112). Kein Wunder daher, daß tiefe philosophische Wahrheiten oft von Dichtern vorausprophezeit werden (III, 263).

Die Manifestation des Ewigen im Zeitlichen nennen wir Offenbarung. Im Schönen offenbart sich Gottes Wahrheit. Baader würde durchaus zugestimmt haben den Worten Solgers (Erwin I, 161), wonach die Schönheit ist »eine Offenbarung Gottes in der wesentlichen Erscheinung der Dinge«. Nichts anderes ja sagt er selbst, wenn er die Poesie die Sprache Gottes zu den Menschen nennt (III, 298).

b) Was vom Wahren gilt, ist gleichermaßen vom Guten zu sagen.

---

[1]) Das Prosaische darf übrigens mit dem Häßlichen nicht verwechselt werden; siehe unten.



Das Schöne ist eine Offenbarung wie des Wahren so auch des Guten. Soviel Schönheit, soviel Gutheit, und umgekehrt. In Wahrheit ist nur das Gute auch schön; wenigstens kommt nur ihm eine »innere« Schönheit zu. »Das Gute ist es, was das Schöne macht« (III, 356). Nur bei oberflächlicher Betrachtung mag ein schönes Gesicht uns genugtun; wer tiefer schaut, wird stets auch nach innerer, d. h. geistig-sittlicher, nach Schönheit des Charakters suchen (III, 356). Und so ist das Schöne im tiefsten Sinn »die organische Einheit des äußeren Gefallens mit dem Gefallen am Ewigen und Guten« (III, 356).

5. Das Erhabene. Ist das Schöne göttlich und ewig, also im Schönen das Ewige uns gegenwärtig, so ist eine Trennung des Erhabenen vom Schönen nicht möglich. Die von Burke aufgestellte, von Kant und seinen Nachfolgern übernommene schroffe Scheidung dieser beiden Begriffe[1]) wird daher von Baader als »mechanisch« bezeichnet und verworfen (II, 431). Wenn die Kantianer lehren: Schönheit sei Einklang des Geistigen mit dem Natürlichen, Erhabenheit sei Aufzeigung des Widerstreites zwischen beiden, so ist folgendes einzuwenden.

a) Das Erhabene erregt nicht lediglich Furcht und Schrecken, sondern es fesselt uns, zieht uns an, ja erregt Wohlgefallen. Dies aber kann es nur um deswillen tun, weil es das Gefühl auslöst, im letzten Grunde seien denn doch Sittliches und Natürliches in Übereinstimmung; nämlich in Gott. Auch das Erhabene erzeugt daher letztlich das beglückende Gefühl des gnädigen Naheseins der Gottheit. Dies Gefühl aber ist identisch mit dem Gefühl des Schönen. Das wahrhaft Erhabene also ist zugleich schön.

b) Ebenso umgekehrt: das Schöne würde nimmermehr einen tiefgehenden Eindruck in uns hervorrufen, wenn es nicht zugleich imposant wäre. Frei lieben kann man nur, was man bewundert; nur das ist wahrhaft schön, was uns hinanzieht (IX, 164). »Wie Macht ohne Zuneigung nur furchtbar, also nicht schön ist, ebenso ist Neigung ohne Macht oder Erhabenheit gleichfalls nicht schön« (X, 333). Wenn also Kant sagt, das Erhabene pflege Hochachtung, das Schöne aber Liebe einzuflößen[2]), und die Frauen sagen läßt: »Wenn ihr uns gleich nicht innerlich hochschätzet, so zwingen wir euch doch, uns zu lieben« (S. 35, 79): so beweiset dies eine gründliche Verkennung der Menschennatur. Wer nicht lieben kann, was er achten muß, wer nicht achten kann, was er lieben muß, der ist »wahrhaft unglücklich und unselig« (IV, 189). Achtung ohne Liebe artet zur Scheu, Liebe ohne Achtung

---

[1]) Vgl. z. B. Solger, Erwin I, 93 ff.

[2]) Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, 1771, S. 10.

aber zur bloßen Neigung (im schlechten Sinne des Wortes) aus; in beiden ist von einem Genusse des Lebens keine Spur (I, 31). Kant widerspricht also sich selbst (V, 7; X, 333)[1]).

c) Die Wahrheit ist vielmehr diese: Schönes und Erhabenes sind eines und dasselbe, nur von verschiedenen Seiten aus betrachtet. Das Schöne ist das Erhabene in der freien Herabkunft, das Erhabene ist das Schöne im Aufstieg. Ersteres erweckt Hochachtung, letzteres Zuneigung. Keine Hochachtung, die nicht in Liebe ausschlüge, keine Liebe, die nicht Achtung voraussetzte, Achtung in sich enthielte und mit sich brächte; also gehören beide untrennbar zusammen (X, 118). Wir dürfen sie also nur organisch unterscheiden, nicht mechanisch trennen (II, 431).

6. Das Angenehme. Wie der vermeintliche Gegensatz des Schönen und Erhabenen, so fällt auch derjenige des Schönen und Angenehmen (Kant) in sich zusammen (III, 355). Schön nämlich ist, was Wohlgefallen weckt; Wohlgefallen aber erweckt nur, was uns gefällig ist, uns gefällt, d. h. was wir als eine Wohltat empfinden, was uns wohltut. Was aber uns wohltut, ist uns angenehm. Alles Schöne ist daher entweder zugleich angenehm (III, 355), und umgekehrt, wahrhaft angenehm kann nur sein, was schön ist (II, 431; XII, 443; III, 355).

7. Das Häßliche. Was sich Baader unter dem Häßlichen[2]) gedacht hat, ist ebenso schwer zu sagen wie das, was er unter dem Bösen verstanden.

a) Auf der einen Seite trägt Baader kein Bedenken, das Häßliche ohne weiteres mit dem Sittlich-Verwerflichen zu identifizieren: »Das Gute ist es, was das Schöne macht, wie das Böse das Häßliche macht« (III, 356). Das Häßliche kommt aus Haß und wird gehaßt — weil es schlecht ist. Häßlichkeit und Schlechtigkeit also fallen zusammen.

b) In anderem Zusammenhange vertritt Baader eine ganz andere Ansicht. Wie er in seiner Ethik neben die Ewigkeit des Guten unvermittelt die des Bösen setzt, so in seiner Ästhetik neben das Gut-Schöne das Schlimm-Schöne. »Die Sünde ist nicht Prosa«: sie hat ihre Poesie so gut wie die Tugend. Wie eine himmlische, so gibt es eine höllische Poesie. Prosaisch ist lediglich das Irdisch-Zeitliche; Himmel und Hölle aber sind ja ewig (VIII, 175). Man denke an die diabolische Schönheit der Herodiastochter (Mt. 14, 3—11). Schönheit dieser Art ist es, durch deren Darstellung die von Gott abtrünnige Kunst die Propaganda des Bösen treibt (I, 253).

c) Wir sehen: einmal gibt Baader das Schlechte als häßlich, ein

[1]) Vgl. hierzu noch Solger (Erwin I, 239).

[2]) Vgl. Solger (Erwin I, 248 f.).

andermal als schön. Ein unauflöslicher Widerspruch! Baader selbst scheint ihn gefühlt zu haben. Hören wir folgende Sätze seiner Ethik, die sich recht wohl auf seine Ästhetik übertragen lassen. »Das Böse bringt es immanent und emanent nicht weiter als bis zum Vernichtungsstreben« (XIV, 413). »Das Böse geschieht eigentlich nie« (XIV, 342). Das Böse also ist nur Ohnmacht. Und ebenso ist das Schlimm-Schöne im Grunde nur lügenhafter Schein (XII, 542), nur Blendwerk.

Eine Kritik dieser Ausführungen muß bewenden [1]).

8. Vom Häßlichen ist streng zu scheiden das Prosaische. Prosaisch ist das dürftig Zeitliche, das Alltägliche, das Materiellsinnliche, Ideenlose, das rein Verständige, das Lieblose (s. u.).

III. Die Kunst.

1. Organ der Darstellung.

1. Aktiv wie passiv ist das Verhältnis des Menschen zum Schönen. Passiv schaut er es an, aktiv schafft er es nach. Das Organ beider Tätigkeiten — des Genießens wie des Bildens — ist das Gemüt, der »innere Sinn« des Menschen. Wie nämlich in der objektiven Welt Geist und Natur, äußere und innere Form sich entsprechen (VIII, 113), so entsprechen sich im Subjekt äußerer und innerer Sinn. Der äußere Sinn — zu ihm gehört auch der Verstand — richtet sich auf das sinnlich Wahrnehmbare, Materielle, Zeitliche und seine Verknüpfungen. Sein Feld ist die Prosa des Lebens; was er schafft, ist höchstens ein »Künstliches«, nie ein Schönes (II, 293). Der innere Sinn dagegen (das Gemüt) wendet sich auf den inneren Gehalt der Dinge, auf ihr höheres Sein.

Dem Gemüt kommt hiernach eine hochwichtige Rolle zu. Alle höchsten Leistungen wie in Wissenschaft und Religion, so ganz besonders in der Kunst, sind ausschließlich Leistungen des Gemütes. Niemand bedarf des Gemütes so sehr wie der Künstler (IX, 163). Ein gemütloses Kunstwerk ist frostig und leblos (I, 105); Verflachung des Gemütslebens ist der Verderb der Kunst (XIII, 114).

2. Diejenigen Seiten des Gemütes, die in Dingen der Schönheit und Kunst in besonderem Maße zur Funktion kommen, sind das bewegte (begeisterte) Gefühl und die bildende Phantasie.

a) Das bewegte Gefühl ist eine Grundvoraussetzung alles künstlerischen Schauens und Schaffens. Ja, es gibt eine Kunst, in der Gefühl alles, Anschauung nichts ist: die Musik (XII, 203). Jeder Kunst-

[1]) Das Häßliche läßt sich nicht spekulativ, nur empirisch begreifen.

genuß, jedes Kunstwerk ist der Niederschlag einer Inspiration, d. h. einer ekstatischen Vision (IV, 138; III, 300; II, 200 mit St. Martin). Ohne Ekstase keine Vision, ohne Vision keine Kunst (III, 300; II, 218). Nur in der Ekstase vollzieht sich jene Lüftung des Sargdeckels, die ein freies Schauen von Angesicht zu Angesicht ermöglicht (IX, 112).

Irrig ist es, zu meinen, die Ekstase hebe die Besonnenheit auf. Gerade der genialste Künstler wird auch in der höchsten Begeisterung seines Schaffens sich bewußt bleiben und insbesondere dies sich gegenwärtig halten, daß es nur Bilder, nicht Wirklichkeiten sind, was er schafft (XII, 221). Abzulehnen ist darum auch die Behauptung, der Künstler schaffe unbewußt, ihn leite der »Instinkt«. Das Unbewußte, Instinktive ist ein unfreies Geschehen, Kunstgenuß und Kunstschaffen aber sind ein freies Tun (II, 294). Die künstlerische Begeisterung ist Einheit der Gefühls- und Erkenntnisseite, des Affekts und der Apperzeption (IV, 114).

Ja, auch denen ist zu widersprechen, welche meinen, dem Künstler sei wissenschaftliche Klarheit und Kenntnis nicht vonnöten, ja schädlich. Dies mag von jener Wissenschaft gelten, die in rationalistischer Weise auf das nüchtern Verständige sich beschränkt; für die wahre Gnosis trifft es nicht zu. Es ist derselbe Gedanke, dieselbe Idee, welche die Wissenschaft befruchtet wie die Kunst. Die niedere Kunst mag vorahnend dem Gedanken, den die Wissenschaft ausdenkt, vorangehen; die höhere Kunst aber hat sich geradezu auf den Erkenntnissen wahrer Wissenschaft aufzubauen, indem sie ihren Gedanken nachfolgt, ihre Ideen bezeugt und verkündet (XIII, 114; I, 117; II, 142). Der Fortschritt höherer Kunst ist daher abhängig von der Vertiefung der Wissenschaft, und alle ausgezeichneten Künstler leiden unter dem Darniederliegen, d. h. unter der rationalistischen Verflachung der Wissenschaft ihrer Zeit (XIII, 114).

b) Eine Schwester des bewegten Gefühls ist die Imagination (Phantasie). Gemeint ist hier aber nicht jene niedere, impotente, unproduktive Einbildungskraft des täglichen Lebens, sondern die höhere, schöpferische Einbildungskraft, welche Bildungskraft ist (IV, 307)[1]. Die Bedeutung dieser Imagination wird von den Rationalisten gröblich unterschätzt. Die Theorien unserer Physiker und Psychologen wären nicht so dürr und leblos, hätte man das Wesen der Phantasie besser erfaßt (IV, 307).

Imagination ist die produktive Intuition. Baader preist sie mit beweglichen Worten. Sie ist ihm die Blüte der Sinnlichkeit, das Medium

[1]) Dieselbe Unterscheidung u. a. bei Jean Paul und Solger; vgl. Lotze, Geschichte der Ästhetik S. 160 flg.

zwischen Körper und Geist, die Mutter der Poesie, ein Wunder aller Wunder, ein Mikrokosmus von Geheimkräften, das Sensorium des Ewigen (XI, 85, 86). Sie nimmt das in der äußeren Anschauung Gegebene zum Anlaß, nach innen zu gehen und aus dem äußeren Bild umgestaltend ein inneres zu entfalten, dieses aber mit eigentümlicher Schöpferkraft nach außen hin darzustellen (III, 378). Jeder Dichter ein Seher (IV, 138; XII, 449); alle Kunst Prophetie (XIII, 114).

Weil und insofern der Mensch diese Imagination besitzt, ist er der Urpoet des Weltalls (XII, 335). Freilich, nicht alle Menschen besitzen sie im gleichen Maße (XIV, 94; vgl. X, 322). Der bloße Verstandesmensch besitzt sie am wenigsten. Wer sie in besonderem Grade besitzt, heißt genial. Kein Fleiß kann diese Gabe ersetzen (X, 322; XIII, 140), der bloße Fleiß erzeugt nur Künstliches, nicht Künstlerisches (XIII, 140). »Ewig strebst du umsonst, dich dem Göttlichen ähnlich zu machen, hast du das Göttliche nicht erst zu dem Deinen gemacht« (XV, 428).

3. Was ist Genie? Antwort: Genie ist wahrhafte Eigenart, Individualität, höhere Selbstheit (VIII, 35), Schöpferischkeit. »Das geniale Bilden des Künstlers ist gewissermaßen die Fortsetzung der bildenden Tätigkeit der Natur selbst. Der Künstler versetzt sich ins Innere der Natur und beseelt sich mit ihrem Schöpfergeist« (IV, 308).

Alle Genialität zeigt somit eine harmonische Verbindung von Rezeptivität und Spontaneität, Empfangen und Zeugen (IX, 112), »Einheit der Gefühls- und der Erkenntnisseite, Einigung von Schauen und Wirken« (IV, 114; vgl. IX, 112; II, 295). Die geniale Begeisterung des Künstlers und Kunstbetrachters gibt insofern, wennschon nur in vorübergehendem Silberblick, dem Menschen die ganze unverwesliche Einheit seiner wahren Natur wieder (IV, 114). Dies Gefühl der harmonischen Einheit von Innerem und Äußerem, Natur und Freiheit macht die Seligkeit der Kunstbetrachtung und Kunstschöpferischkeit aus (VIII, 274).

Die Genialität ist der Adel des Künstlers (II, 218). Auf diesen Adel ist er stolz. Aber dieser Stolz ist nicht Hochmut. Genialität und Hoffart sind unverträglich (XIV, 94). Ist doch der Hoffartsgeist ein dürrer, unfruchtbarer Geist (V, 266), der auf sich selbst stehen und nicht wissen will, daß wir ohne Gott nichts tun können (IX, 111). Jeder wahre Künstler ist vielmehr bescheiden, demütig, wie es Klopstock[1]) war (X, 323; XV, 428). Denn er ist sich bewußt, daß all sein Können und Schaffen eine Gnadengabe des Höchsten, ein χαρισμα (1. Kor. 12, 4), sein Künstlertum ein Gottesgnadentum ist, und daß

[1]) (?)

genuß, jedes Kunstwerk ist der Nieder … Assistenz (IV, 153; XIV, 94).
ekstatischen Vision (IV, 138; III, 3 … dafür wird aber dieser Stall
Ekstase keine Vision, ohne Vision … das Göttliche selber zur Er-
in der Ekstase vollzieht sich je …
freies Schauen von Angesicht z … ialen führt auf die Frage nach
Irrig ist es, zu meinen, d … ssizität.
Gerade der genialste Künstler … s scheinen, diese beiden Dinge
seines Schaffens sich bewu … ssizität ist die Autorität der Kunst-
gegenwärtig halten, daß es … von der Kunstregel. In Wahrheit
er schafft (XII, 221). Abz … Bedenke man folgendes.
Künstler schaffe unbewu … gel ist alles andere als die zwingende
Instinktive ist ein unfrei … nstabens (II, 293; X, 322). Das wahre
aber sind ein freies T … en, sondern Kräfte fördern (VIII, 35, 319;
Einheit der Gefühls- … auch das Kunstgesetz, ist nach Absicht
zeption (IV, 114). … auf die Freiheit (Gal. 3, 24; VIII, 35).
Ja, auch denen … er gegen eine Kunstregel, die keine Freiheit
sei wissenschaftli …
Dies mag von je … Autorität der Kunstregel. Ihre Aufgabe be-
auf das nüchte … arin, die Genialität in Fesseln zu schlagen,
trifft es nicht … recht zu voller Entfaltung zu bringen. Dies
Wissenschaft … ei Weise:
ahnend dem … sicht: indem sie die schlechte Subjektivität, die
die höhere … eit, diszipliniert, nötigenfalls unterdrückt;
Wissensch … nsicht: indem sie weckt, befreit, bekräftigt wahr-
Ideen b … e Selbstheit, Genialität (VIII, 35; X, 322).
schritt … es Genies (II, 293; X, 322) gegenüber dem Gesetze
Wis … rf nicht verwechselt werden mit Losheit. Freiheit
Dar … nicht Gesetzlosigkeit (II, 293; VI, 44, 65, 80, 86;
sc … nt vielmehr in der Freiwilligkeit, mit der das Subjekt
… Nötigung in Übereinstimmung setzt mit dem objek-
… 325; II, 293). Freiheit und so auch Genialität ist
… Selbsttat mit der Natur« (X, 322). Der Freie und
… Geniale ist zwar nicht unter dem Gesetz, doch nur
… das Gesetz in ihm ist (Gal. 5, 18; II, 294; XIV, 94).
… Genialen ist nichts anderes als die herrliche Freiheit
… die Paulus meint (Röm. 8, 21; X, 322) [1].
… somit zu folgendem Ergebnis. Der Geniale bedarf
… bildes nicht, weil er selbst klassisch ist. Genialität
… reinstimmung von Gesetz und Freiheit (VI, 325).
… stwerk eine *lex caro facta* (X, 323).

[illegible] 223.

·r der Sache nach nichts Neues. Schon Kant, Goethe, .h in gleichem Sinne ausgesprochen.

..stschaffen ist also geniales Schaffen. Indes hiermit ist .och nicht auf die letzte Wurzel gebracht. Diese tiefste ›t wieder Liebe.

ie die Weltschöpfung ein Akt der Liebe, so ist auch jede .chöpfung ein Werk der Liebe. »Der Künstler schafft nichts ıtiges, wenn er sein Werk nicht con amore treibt« (II, 294). Schon .r hellenische Mythus läßt die Kunst aus der Trennung der Geliebten vom Liebhaber hervorgegangen sein (Ovid. Met. I, 452 ff.; IV, 213). »Alle Kunst, alles Schaffen ist Liebe« (X, 351; vgl. IV, 169).

Nicht sich selbst liebt der Künstler im Kunstwerk, sondern das Göttliche, das im Kunstwerk Fleisch geworden ist (XV, 480). »Nur jenes ist und wird ein Kunstwerk, was sich in uns selber bildet und wie Dädalus'[1]) Gestalten sich in uns von uns los und frei macht, damit wir freudig und in Demut ihm dienen« (XV, 480). In dieser Anbetung des Göttlichen, das in seinem Werke ist, liegt der höchste Lohn, die tiefste Befriedigung des Künstlers (VIII, 62).

b) Aber nicht nur um dieser eigenen Befriedigung willen schafft der Künstler: ihn treibt auch Liebe zu seinen Mitmenschen. Alle Kunst ist Mitteilung: »dem Künstler genügt es nicht, seine Idee in sich erzeugt zu haben, sondern er strebt notwendig ihre äußere öffentliche Darstellung an« (I, 137; vgl. XV, 480). Wie alles Erkennen, so strebt auch alles Kunstbilden sich zu sozialisieren, es sucht Proselyten zu machen; der Mensch ist nicht monodramatisch veranlagt! (I, 137). Wie nur derjenige sich selbst wahrhaft findet, der sich gibt und verliert an andere (V, 183; vgl. Joh. 12, 25; 2. Cor. 6, 9), so wird auch in der Kunst »nur durch Äußerung wahrhafte Innerung gesetzt. Nur durch Darstellung seiner Idee geht diese dem Künstler wahrhaft auf. Das dargestellte Kunstwerk gibt ihm seine Idee wieder« (II, 195). Die Wirkung wirkt zurück (vgl. II, 411). Das Außersichhinstellen des Kunstwerkes ist demnach keine Entäußerung, Entfremdung (alienatio): das Werk bleibt vielmehr des Meisters eigenster Besitz, sein heiligstes Eigentum (VIII, 86).

Man sieht: die Liebe zieht ihren Lohn nach sich. Wie wir lernen, indem wir lehren, so kommt auch des Künstlers, des Dichters Wort »nicht leer zurück« (II, 411).

2. Objekt und Art der Darstellung.

1. Seit alters streitet man, ob die Kunst Ideen darzustellen oder die Natur nachzuahmen habe. Baader kombiniert beide Anschauungen,

[1]) Verg. Aen. VI, 14 ff.

kein Werk zustande kommt ohne göttliche Assistenz (IV, 153; XIV, 94). »Nur im Stalle kann der Poet gebären«; dafür wird aber dieser Stall auch für ihn ein Stall zu Bethlehem, wo das Göttliche selber zur Erscheinung kommt (XV, 480).

4. Die Begriffsbestimmung des Genialen führt auf die Frage nach dem Verhältnis der Genialität zur Klassizität.

Auf den ersten Blick möchte es scheinen, diese beiden Dinge ständen in Widerstreit. Denn Klassizität ist die Autorität der Kunstregel, Genialität aber ist Freiheit von der Kunstregel. In Wahrheit aber besteht ein Widerstreit nicht. Bedenke man folgendes.

a) Die Autorität der Kunstregel ist alles andere als die zwingende Geltung eines tyrannischen Buchstabens (II, 293; X, 322). Das wahre Gesetz will nicht Kräfte hemmen, sondern Kräfte fördern (VIII, 35, 319; II, 184). Das Gesetz, und so auch das Kunstgesetz, ist nach Absicht und Wesen ein Zuchtmeister auf die Freiheit (Gal. 3, 24; VIII, 35). Protestiert werden muß daher gegen eine Kunstregel, die keine Freiheit aufkommen läßt (VIII, 35).

Klassizität nun ist die Autorität der Kunstregel. Ihre Aufgabe besteht demgemäß nicht darin, die Genialität in Fesseln zu schlagen, vielmehr darin, sie erst recht zu voller Entfaltung zu bringen. Dies vollzieht sie auf zweierlei Weise:

α) in negativer Hinsicht: indem sie die schlechte Subjektivität, die gemachte Manier zügelt, diszipliniert, nötigenfalls unterdrückt;

β) in positiver Hinsicht: indem sie weckt, befreit, bekräftigt wahrhafte Eigenart, höhere Selbstheit, Genialität (VIII, 35; X, 322).

b) Die Freiheit des Genies (II, 293; X, 322) gegenüber dem Gesetze (der Kunstregel) darf nicht verwechselt werden mit Losheit. Freiheit vom Gesetze ist nicht Gesetzlosigkeit '(II, 293; VI, 44, 65, 80, 86; VIII, 35). Sie besteht vielmehr in der Freiwilligkeit, mit der das Subjekt sich kraft innerer Nötigung in Übereinstimmung setzt mit dem objektiven Willen (VI, 325; II, 293). Freiheit und so auch Genialität ist also »Einheit der Selbsttat mit der Natur« (X, 322). Der Freie und somit auch der Geniale ist zwar nicht unter dem Gesetz, doch nur um deswillen, weil das Gesetz in ihm ist (Gal. 5, 18; II, 294; XIV, 94). Die Freiheit des Genialen ist nichts anderes als die herrliche Freiheit der Kinder Gottes, die Paulus meint (Röm. 8, 21; X, 322) [1]).

Wir kommen somit zu folgendem Ergebnis. Der Geniale bedarf des klassischen Vorbildes nicht, weil er selbst klassisch ist. Genialität ist glückliche Übereinstimmung von Gesetz und Freiheit (VI, 325). Das geniale Kunstwerk eine *lex caro facta* (X, 323).

---

[1]) Vgl. Reichel 222, 225.

Baader sagt hier der Sache nach nichts Neues. Schon Kant, Goethe, Schiller hatten sich in gleichem Sinne ausgesprochen.

5. Alles Kunstschaffen ist also geniales Schaffen. Indes hiermit ist sein Wesen noch nicht auf die letzte Wurzel gebracht. Diese tiefste Formel heißt wieder Liebe.

a) Wie die Weltschöpfung ein Akt der Liebe, so ist auch jede Kunstschöpfung ein Werk der Liebe. »Der Künstler schafft nichts Tüchtiges, wenn er sein Werk nicht con amore treibt« (II, 294). Schon der hellenische Mythus läßt die Kunst aus der Trennung der Geliebten vom Liebhaber hervorgegangen sein (Ovid. Met. I, 452 ff.; IV, 213). »Alle Kunst, alles Schaffen ist Liebe« (X, 351; vgl. IV, 169).

Nicht sich selbst liebt der Künstler im Kunstwerk, sondern das Göttliche, das im Kunstwerk Fleisch geworden ist (XV, 480). »Nur jenes ist und wird ein Kunstwerk, was sich in uns selber bildet und wie Dädalus'[1]) Gestalten sich in uns von uns los und frei macht, damit wir freudig und in Demut ihm dienen« (XV, 480). In dieser Anbetung des Göttlichen, das in seinem Werke ist, liegt der höchste Lohn, die tiefste Befriedigung des Künstlers (VIII, 62).

b) Aber nicht nur um dieser eigenen Befriedigung willen schafft der Künstler: ihn treibt auch Liebe zu seinen Mitmenschen. Alle Kunst ist Mitteilung: »dem Künstler genügt es nicht, seine Idee in sich erzeugt zu haben, sondern er strebt notwendig ihre äußere öffentliche Darstellung an« (I, 137; vgl. XV, 480). Wie alles Erkennen, so strebt auch alles Kunstbilden sich zu sozialisieren, es sucht Proselyten zu machen; der Mensch ist nicht monodramatisch veranlagt! (I, 137). Wie nur derjenige sich selbst wahrhaft findet, der sich gibt und verliert an andere (V, 183; vgl. Joh. 12, 25; 2. Cor. 6, 9), so wird auch in der Kunst »nur durch Äußerung wahrhafte Innerung gesetzt. Nur durch Darstellung seiner Idee geht diese dem Künstler wahrhaft auf. Das dargestellte Kunstwerk gibt ihm seine Idee wieder« (II, 195). Die Wirkung wirkt zurück (vgl. II, 411). Das Außersichhinstellen des Kunstwerkes ist demnach keine Entäußerung, Entfremdung (alienatio): das Werk bleibt vielmehr des Meisters eigenster Besitz, sein heiligstes Eigentum (VIII, 86).

Man sieht: die Liebe zieht ihren Lohn nach sich. Wie wir lernen, indem wir lehren, so kommt auch des Künstlers, des Dichters Wort »nicht leer zurück« (II, 411).

2. Objekt und Art der Darstellung.

1. Seit alters streitet man, ob die Kunst Ideen darzustellen oder die Natur nachzuahmen habe. Baader kombiniert beide Anschauungen,

[1]) Verg. Aen. VI, 14 ff.

indem er die Aufgabe der Kunst darin erblickt, die wahre Natur nachzuahmen, die Dinge in ihrer Idealität nachzubilden[1]). Kunst ist Nachahmung der Natur, doch einer höheren als der im Alltag uns umgebenden (IX, 128, 129; VII, 263; XII, 159, 160). Diese höhere Natur der Dinge ist ihr Ewigkeitsgehalt. Aufgabe der Kunst ist es sonach, diesen Ewigkeitsgehalt der Dinge zur Transparenz zu bringen (II, 331). Alles Kunstbilden ein Nachschaffen der Wunder Gottes (III, 297), das geniale Bilden des Künstlers die Fortsetzung der von innen heraus bildenden Tätigkeit der Natur selbst (IV, 308). Darum loht in jedem Kunstwerke eine ätherische Flamme, die Flamme des Himmlischen, und alle Kunst ist himmelsgeboren (X, 102).

Ein erbärmlicher Künstler ist dagegen der bloße Kopist, der den sinnlichen Vorgang in seiner ganzen Dürftigkeit rein mechanisch wiedergibt (I, 105). Ein solcher Kopist kann höchstens Industriewerke fabrizieren (V, 348) — ein »höchst überflüssiges Tun« (VIII, 249).

Der Kopist bildet nach, der Künstler bildet, d. h. er entfaltet und gestaltet »aus dem Gemüt heraus« (I, 105; IV, 138). Er kopiert zwar auch, aber ganz etwas anderes als was vor Aug' und Ohr liegt: er kopiert dasjenige, was sein Gemüt umgestaltend, transsubstanziierend aus den äußeren Eindrücken gemacht hat (X, 323). »Die Poesie malt zwar aus gesehenen Wirklichkeiten, aber nicht nach ihnen« (XI, 85). Sie kopiert nicht das Sinnliche, sondern das Geistige, die göttliche Offenbarung, die hinter dem Sinnlichen steckt (XII, 159). So verklärt sie das Sinnliche durch das Geistige (I, 121). Der Künstler ist ein Alchimist: er transsubstanziiert den äußeren Vorwurf (X, 323).

2. Die zwei vornehmsten Vorwürfe aller Kunst sind der Mensch im allgemeinen und wieder die Liebe im besonderen.

a) Der Mensch ist, wie der Urpoet des Weltalls, so auch der wichtigste Vorwurf aller Kunst. Doch nicht der sinnlich-leibliche Mensch ist hier gemeint, sondern der Idealmensch, gemessen am Maßstabe des Ewigen, Wahren und Guten (VII, 403), also nach seiner vollendeten Natur (III, 305). Was vollendete Natur sei, lehren nicht heidnische Vorstellungen, sondern göttliche Offenbarung (III, 305). Nur das gottinnige Gemüt wird der Menschen wahres Wesen erfassen. (Alle Kunst also religiöse Kunst; s. u.)

b) In ganz besonderem Maße gilt dies von der Liebe, diesem tiefsten Mysterium der Menschennatur (III, 301), diesem Brennpunkt aller Poesie[2]). Ein Epos ohne Myrte so wenig denkbar als ohne Schwert (III, 305). Richtige Behandlung der Geschlechtsliebe ist ge-

[1]) »Idealnaturalismus«.

[2]) Vgl. Huch, Romantik I, 1905, S. 268.

radezu ein Prüfstein für wahres Künstlertum von Gottes Gnaden (III, 301). Materialistisch denkende Künstler bleiben bei der bloßen natürlichen Brunst hangen (III, 301), die doch, als egoistisch, mit der Liebe, als der Überwinderin der Selbstsucht, nichts gemein hat (III, 310; IV, 175). So kommen sie hinaus auf eine Vergötterung der Tierheit im Menschen (III, 310) — was durch und durch unpoetisch. Dieser Vorwurf trifft insbesondere Goethes Faust (III, 308).

Aber auch andere Dichter haben die Liebe nicht besser verstanden. Man hat sie bald frivolisiert, bald sentimentalisiert, bald rationalisiert (industrialisiert), bald gar diabolisiert (III, 305).

Die einzig richtige Auffassung der Liebe ist die religiös idealisierende (IV, 177). Ihre Aufgabe ist, das Göttliche in der Liebe, im amor die caritas nachzuweisen (III, 307, 310; XV, 603). Die höchste Sublimation der Liebe ist das Ideal der Androgyne (III, 304), d. h. der jungfräulichen Mannheit und mannbaren Jungfräulichkeit (Claaßen I, 384), der Erhebung über den Geschlechtszwang (III, 304). Ihr traditionelles Ideal sind Christus und Maria. In diesem Androgynenideal liegt der tiefste Schlüssel für die Madonnenpoesie des Mittelalters: der Held legt seine natürlich niedrige Selbstheit anbetend der himmlischen Jungfrau zu Füßen; er läutert seine Liebe zur Anbetung, seine Begierde zum Heiligendienst (VIII, 136). Liebe, die vom Himmel ist und zum Himmel strebt: dieses Urgeheimnis ist in der Tat der tiefste Ton unseres Lebens: »die Wiedervermählung mit der himmlischen Geliebten, dem göttlichen Ebenbild und dem Weibe seiner Jugend ist das Urpoem des Menschen« (XV, 313).

Das Kapitel der Geschlechtsliebe und ihrer religiösen Idealisierung hat Baader oft und gern behandelt. Zwei Aphorismensammlungen: »Sätze aus der erotischen Philosophie« (IV, 163—178); »40 Sätze aus der religiösen Erotik« (IV, 179—200) beschäftigen sich ex professo mit diesem Thema. Wiedergegeben sei insbesondere folgende Ausführung. »Ich nenne das Weib darum die Bewahrerin der Liebe, weil bekanntlich beim Manne nicht die Liebe, sondern die Lust die Initiative hat, welcher Lust die Liebe nur folgt, wogegen ... beim Weibe die Lust der Liebe folgt, wie denn letzteres überhaupt der Abstraktion beider minder fähig ist als der Mann. Was folglich in dieser Hinsicht der Mann bewußt dem Weibe gibt (die Lust), ist das Schlechtere, was aber letzteres ersterem gibt (die Liebe), das Bessere; und gegen diese Würdigung des Weibes in der Geschlechtsliebe kann weder dieser ihr Mißbrauch ... einen gültigen Einwurf bilden, noch die Bemerkung, daß es doch eben das Weib ist, welches im Manne die Lust erregt, und der Mann es ist, an dem die Liebe der Jungfrau sich entzündet: weil nämlich diese nur die bewußtlose ... Erweckerin der Lust im Manne ist, dem sie dafür die Liebe bewußt zurückgibt« (IV, 175).

3. Kunst und Religion.

Baaders Gedankengänge lassen sich noch einmal zusammenfassen, indem wir seine Ansichten über das Verhältnis der Kunst zur Religion betrachten.

1. Liebe, lehrt Baader, ist der Urquell alles Schönen. Aller Liebe Uranfang aber ist die Liebe zu Gott, d. h. Religion (I, 46). Alle Kunst geht daher von Religion aus und mündet in ihr. Alle Kunst ist religiöse Kunst (I, 121).

a) Wurzel aller Kunst ist Religion. Alle ursprüngliche Kunst ist orphische Weissagung (II, 503). Grundmotiv alles künstlerischen Schaffens ist Heimweh nach dem verlorenen Paradiese — ein religiöses Gefühl (IV, 213, 218). »Das religiöse oder mit Gott versöhnte Gemüt ist das erste Erfordernis aller wahren Kunst« (IV, 169; vgl. VII, 288). Religionslose Kunst ist in Wahrheit nicht Kunst, sondern bloß »Zeitvertreib und Ergötzlichkeit« (IV, 218).

b) Alle Kunst mündet in Religion aus. Alles Kunstschaffen geschieht und soll geschehen in maiorem Dei gloriam (X, 322; I, 121); sein Zweck ist, »das Brautkleid der himmlischen Sophia auswirken zu helfen« (IV, 218). Alle Kunst ist Kultus (II, 331); Kirchenraub ist es, sie diesem Dienste zu entziehen (II, 218 mit Matthias Claudius). Die Kunst Gott entfremden heißt den Olympiern das Feuer stehlen wie Prometheus (X, 102; IX, 111). Durch solche Säkularisation wird die Kunst profaniert (X, 102).

Dieses Verdammungsurteil ergeht auch gegen diejenigen (Romantiker), welche die Kunst selber zur Religion zu machen bestrebt sind, also von einer »Religion der Schönheit (Kunst)« fabeln (VII, 403). Eine solche Religion der Kunst[1]) ist nichts als Bilder- und Götzendienst; sie verwechselt das Bildnis mit dem Dargestellten, nimmt das Abbild für das Urbild, das äußere Material für das Ideal selbst (IX, 129; vgl. auch VIII, 241).

Selbst die kirchliche Kunst hat sich von solchen »materialistischen« Vorstellungen ungebührlich beeinflussen lassen, indem sie folgende zwei Grundsätze außer acht ließ:

α) Das sinnlich nicht Darstellbare soll nicht versinnlicht werden; es würde dadurch in den Staub gezogen. Gegen diesen Satz wird verstoßen, wenn Gottvater — den auch das Neue Testament nie sichtbar, stets nur hörbar werden läßt — bildlich dargestellt wird (X, 346).

β) Das sinnlich Darstellbare soll nicht profaniert, nicht trivialisiert werden. Hiergegen verstoßen alle diejenigen, welche Engel mit Flügeln

[1]) Vgl. Glawe, Die Religion Friedrich Schlegels (Berlin 1906).

malen, die gen Himmel fahrende Madonna von Engeln tragen lassen, den verklärten Christus — das Licht der Welt! — einen Schatten werfen lassen (X, 346; III, 299). Der geflügelte Engel ist eine babylonische, also heidnische Tradition (III, 299). Ebenso anstößig ist es, wenn in Miltons Verlorenem Paradies und in Klopstocks Messias[1]) nach Art Homers geschildert wird, wie ein Engel gen Himmel fährt und hierzu Zeit braucht. Dergleichen Theatermaschinerie profaniert das Himmlische. »Wo ist in dieser modernen Poesie auch nur eine Spur von Urpoesie?« (III, 298). Schuld an diesem Verfall der Kunst ist der Verfall der Religiosität, wie ihn der Protestantismus (besonders der nüchterne Calvinismus), nächstdem aber der Rationalismus (und Deismus) auf dem Gewissen hat (VIII, 175; XIII, 197; II, 331).

2. Wahre Kunst ist Gottesdienst. Die Kunst unserer Zeit[2]) ist von diesem Ideal abgefallen. Vom Gottesdienst ging sie über zum Naturdienst; der Künstler wurde ein bloßer Kopist der taubstummen Natur (VII, 328) — ein Zustand ideenloser Verflachung und manierierter Spießbürgerlichkeit (VII, 219). Vom Naturdienst aber sank sie schließlich herab zum Ichdienst: die Kunst herabgewürdigt zum Dienste schrankenloser Ichsucht und Selbstüberhebung. Diese »schöngeisterischen Insekten« (VII, 328) glauben sich über Gott und Natur erhaben und wähnen sich Herren über beide (II, 503)[3]).

3. Geradezu Teufelskunst vollends ist es, das Schlimme und Gemeine mit gleißnerischem Heiligenschein zu umkleiden und so geradezu die Propaganda des Bösen zu treiben (I, 253; IV, 218 f.), das Gemeine zu vergöttern (X, 102). Auch diese Afterkunst findet in der Gegenwart (Baaders) ihre Vertreter. Das Verbrechen wird nicht allein beschönigt und entschuldigt, es wird geradezu künstlerisch verherrlicht: die Poesie des Verbrechens nimmt überhand (VII, 328).

---

[1]) Vgl. auch Solger, Ästhetik 149, 276. Nachgel. Schr. I, 705.

[2]) Geschrieben 1833.

[3]) Baader hat offenbar die subjektivistische Willkür gewisser Romantiker (Schlegels Ironie!) im Auge.

XIV.

Ästhetische Perspektive.

Betrachtungen über die Perspektive als ästhetischen Faktor im Flächenkunstwerk; als Beitrag zu einer künftigen allgemeinen Kunstgeschichte.

Von

Ernst Sauerbeck.

Zweiter Hauptteil.

(Sachhistorischer Teil.)

Die Verwirklichung der »ästhetischen Perspektive« in der neueren Kunst.

Es ist schon oben bemerkt worden, daß die horizontale Exzentrizität — auf sie als das allein Problematische schränken wir uns hier ein! — eine äußerst verbreitete Erscheinung ist; eine genauere Vorstellung von dieser Verbreitung und damit die Grundlage einesteils für ihre genetische, anderseits für ihre im engeren Sinne psychologische Deutung soll dieser Teil der Abhandlung geben. Von einer erschöpfenden Darstellung des Materials kann natürlich nicht die Rede sein; sie möchte leicht Bände füllen, wie die Darstellung des Gesamtmaterials der Malerei (natürlich auch hier nur des lebenskräftigen) von den üblichen Standpunkten der Kunsthistorie aus es tut.

Wir können nur auf einige der hervorragendsten Punkte der künstlerischen Entwicklung ein Streiflicht werfen. Gegen den Verdacht, schon durch die Auswahl irgendwelche subjektiven Maßstäbe zur Geltung zu bringen, hoffe ich mich zu schützen, indem ich bei der Auswahl die Gesichtspunkte maßgebend sein lasse, die die üblichen sind, d. h. von anderswoher, von dem Standpunkt allgemeinster Betrachtung, nämlich »objektiv«, begründet sind[1]).

[1]) Zur Kontrolle kann dem Leser jedes beliebige der gebräuchlichen Handbücher dienen; sie enthalten alle eine große Menge exzentrischer Bilder, ohne daß in ihnen die Frage der Exzentrizität irgend eine Rolle spielte, ja ohne daß von der Exzentrizität auch nur mit einem Wort die Rede wäre. Außer ihnen und vor allem (aus



Gewisse besondere Maßnahmen einschränkender Natur müssen uns mit Rücksicht auf den besonderen Gegenstand freilich gestattet sein; ihre Unverfänglichkeit wird jedem einleuchten.

Da ist vor allem diese:

Nicht das Werk eines jeden Künstlers ist zum Nachweis der uns interessierenden Eigentümlichkeiten geeignet, wenigstens nicht zu einem Nachweis, der sich an einen Leserkreis wendet, der nicht ausschließlich aus praktisch und theoretisch zur äußersten perspektivischen Feinfühligkeit erzogenen Künstlern oder Kunstkennern besteht. Es scheiden vielmehr Künstler, deren Werke rein figürlich oder rein landschaftlich oder rein figürlich-landschaftlich sind, aus; nur wo eine gewisse, am besten eine ausgesprochene Neigung — sie scheint im allgemeinen deutlich auf persönlichem Grunde zu ruhen — dazu besteht, im Bilde die stark rhythmische, stark gegliederte Musik der Architektur erklingen zu lassen, da suchen wir Belehrung; Architektur — im weitesten Sinne, d. h. alle Gebilde umfassend, deren Grenzen bestimmten einfachen geometrischen Verhältnissen nachgebildet sind (worunter der rechte Winkel das wichtigste ist), ermöglicht es uns allein, rasch und mit mathematischer Bestimmtheit die perspektivischen Verhältnisse klarzulegen (dieselbe Einschränkung hat sich naturgemäß auch Kern bei seinen sonst ganz anders gerichteten Studien auferlegt [vgl. auch unten]). Nicht nur persönliche Eigentümlichkeiten sind übrigens, wie beiläufig bemerkt werden mag, hier im Spiele, sondern auch allgemeinere. Denn die Bevorzugung geometrisch geklärter Raumbildung, oder umgekehrt ihre Vernachlässigung, tritt uns, wie als persönlicher Ausdruck besonderer Konstitution, so auch als Ausdruck des nationalen, vor allem aber des zeitlichen Charakters der Kunst als eines Ganzen entgegen (oder, in Verschmelzung beider, als Kulturcharakter). So finden wir die erstere, den geometrischen Geschmack, zwar diesseits wie jenseits der Alpen allgemein verbreitet (wennschon gleich von Anfang an im Norden — den Niederlanden — wie mir scheint, tiefer wurzelnd); doch nur in der Frühzeit der Malerei, rund innerhalb des Quattrocento, zu der Zeit, wo die Ausbildung des Raumgefühls die Hauptaufgabe der technischen Kunstentwicklung war. Sie hält sich — in Italien — bei den frühen Klassikern noch ziemlich zäh, geht aber, durch die Vorherrschaft der menschlichen Gestalt (bald auch der menschlichen Psyche) schon in der Klassik erheblich eingeschränkt, in der Bewegung des Barock fast völlig unter, und notwendig unter, da der

naheliegenden Gründen) brauchbar sind für unseren Zweck die »Künstler-Monographien« (Knackfuß) und die »Klassiker der Kunst«, endlich, für bestimmte Zeiten, die »Kunst in Bildern« von Diederichs verlegt (wir zitieren besonders oft den Band »Alt-niederländische Malerei« [A. N.] mit Text von Heidrich).



Zug des Barock auf das Inkommensurable, das Irrationale, geht. Auch der Norden kennt ein Barock, ja mit guten Gründen schreibt man ihm neuerdings ein besonders enges und frühes Verhältnis zu dieser Geistesrichtung zu; es ist aber im Norden nie eine solche Uniformierung der künstlerischen Leistung eingetreten, wie in Italien und seinen strenggläubigen geistigen Provinzen außerhalb Italiens (das Vorkommen vereinzelter Anachronismen auch dort soll damit nicht bestritten werden); die Kunst des Nordens bleibt in sich reicher an Grundformen der Wirklichkeitsauffassung; der unbeugsame Geist Hollands hat auch in seiner Kunst gelebt und nicht nur die — wohl allgemein deutsche — Landschaft, sondern auch jene spezifisch holländische Welt der Pieter de Hoogh, Terborch, Metsu und der vielen anderen geschaffen, die in der romanischen Kunst keine oder doch nur sehr einsame Brüder haben (wo die typische Barockmalerei Architektur bringt — es ist nicht so ganz selten der Fall —, ist sie ganz eigener Art und zeigt gerade das, was uns hier als charakteristisch für die Architektur gilt — die klare und straffe Gliederung des Raumes — nicht [hiervon unten mehr]). Diesen Eigentümlichkeiten der Entwicklung entsprechend, werden wir unser Material auch vorzüglich im Norden suchen; nur das junge Italien — und einige Spätlinge der Frühzeit — werden demnach mitzureden haben.

Als ein zweites Moment der Einschränkung unserer Wahl ist dies zu nennen: besonders lehrreich ist naturgemäß der Fall, wo das Werk eines Künstlers dem Studium vollständig zugänglich ist; und in einem solchen Werke wieder sind von Wert vor allem Bilderreihen von äußerem und innerem Zusammenhang, wie Freskenzyklen, Holzschnittfolgen und ähnliches; letztere sind noch vorzuziehen, weil bei ihnen die selbständige Betrachtung des einzelnen Bildes das Selbstverständliche ist, während bei Fresken die räumlichen Verhältnisse des Standorts unter Umständen ein Zusammensehen mit sich bringen, so daß damit gerechnet werden muß, daß das einzelne Bild als Teilbild behandelt ist. Von solchen Bilderreihen ist am ehesten Aufschluß über die Häufigkeit und — vielleicht — auch über die unbewußte oder bewußte Gesetzmäßigkeit der Variierung der perspektivischen Raumbewältigung Aufschluß zu erwarten (diese Rücksichten bedingen die ausführlichere Besprechung Dürers).

Außer diesen allgemeinen einleitenden Bemerkungen ist noch ein Wort über die besonderen Bezeichnungen, deren wir uns der Kürze wegen bedienen wollen, vonnöten; es handelt sich im wesentlichen um die quantitative Bestimmung der Exzentrizität; denn die Ausdrücke für die mehr qualitativen — im letzten Grunde freilich auch nur quantitativen — Unterschiede sind aus dem ersten Teil dieser Arbeit (siehe

S. 430) bekannt, wie *intratabulär exzentrisch* (ie), *marginal exzentrisch* (me) und *extratabulär exzentrisch* (ee); es bedarf aber besonders die erste Form einer weiteren Abstufung, und diese wird besser als durch vage adjektivische Bezeichnung durch Zahlen festgelegt, und zwar durch Brüche, deren Nenner die *Maßeinheit* (den Bruchteil des Bildquermessers, der sich beiderseits vom Sehpunkt, ohne daß ein Rest bleibt, abtragen läßt), deren Zähler aber die Anzahl dieser Maßeinheiten, die sich beiderseits vom Sehpunkt abtragbar ist, angibt. Die beiden Brüche werden außerdem in einen zusammengezogen, d. h. statt $\frac{4}{7}$ und $\frac{3}{7}$ wird $\frac{4/3}{7}$ geschrieben, wobei der Zähler links der linken, der rechts der rechten Seite des Bildes entspricht (entsprechend lautet die Formel für die *vertikale* Exzentrizität $\frac{4}{3}\Big|7$). Die besonderen Fälle der vollen Zentrizität, der marginalen und der extratabulären Exzentrizität werden im Zusammenhang quantitativer Erörterungen statt durch z, me, ee durch 0, $\infty/0$ beziehungsweise $0/\infty$ $\left(\text{statt } \frac{1/0}{1} \text{ beziehungsweise } \frac{0/1}{1}\right)$ (bei Rechts- beziehungsweise Linksexzentrizität) (entsprechend $\frac{\infty}{0}$ beziehungsweise $\frac{0}{\infty}$ bei vertikaler Exzentrizität) und einen Bruch (bei extratabulärer Exzentrizität) gekennzeichnet, etwa $\frac{10/0}{7}$ beziehungsweise $\frac{0/10}{7}$ bei horizontaler, $\frac{0}{10}\Big|7$ beziehungsweise $\frac{10}{0}\Big|7$ bei vertikaler Exzentrizität, dessen Deutung nach Art und Grad der Exzentrizität wohl nicht vieler Worte bedarf $\left(\frac{10/0}{7} = \frac{7+3/0}{7} = \frac{3}{7}\right.$ r. ee [rechtseitige extratabuläre Exzentrizität]).

Über die *Einteilung* des Stoffes ist endlich auch noch dies zu sagen.

Unser eigentlicher Gegenstand ist das horizontal exzentrische Einzelbild. Ich habe dieses schon oben in Zusammenhang mit jenen zusammengesetzten Bildformen gebracht, die in der Frühzeit der — neueren — nordischen Kunst nach Bedeutung und Masse im Vordergrunde stehen; ich habe dies dort zunächst aus pädagogischen Gründen getan, um auf möglichst einfache Weise das Wesen des horizontalexzentrischen Bildes klar zu machen; ich habe aber auch nicht ganz umhin gekonnt, die Vermutung durchblicken zu lassen, es möchten hier auch reale Zusammenhänge zu finden sein. Diese Vermutung zu diskutieren, ist auch hier noch nicht der Ort. Es soll aber an dieser

Stelle doch die mögliche Basis solcher Vermutung geliefert werden, d. h. wir wollen in einer »Vorbetrachtung« einen Blick auf die perspektivischen Verhältnisse des zusammengesetzten Kunstwerkes werfen.

Vorbetrachtung: Die perspektivischen Verhältnisse des zusammengesetzten Flächenkunstwerks.

Die nordische Kunst soll den Vortritt haben, die italienische folgen, da das den Tatsachen, wie sie sich von unserem Gesichtspunkt aus darstellen, entspricht; denn das zusammengesetzte Kunstwerk spielt im Norden bei weitem die größere Rolle, nicht nur in dem Sinne etwa, daß es bloß in der Frühkunst gegenüber den Einzelbildern der Masse nach überwogen hätte, auch in dem anderen, daß es sich viel länger im Verlaufe der Entwicklung erhalten hat, ja dauernd, bis auf unsere Tage.

Blütezeit ist das 15. Jahrhundert.

Das läßt eine gewisse Vorsicht angezeigt erscheinen. Denn innerhalb des 15. Jahrhunderts entwickelt sich auch erst jene Art von Perspektive oder jener Teil der Perspektive (Perspektive als Lehre gefaßt), den wir als »außer- oder vorästhetischen« vom Gesamtgebiet beziehungsweise gegenüber der »ästhetischen Perspektive« abgegrenzt haben. Vorsicht ist angesichts dieser Tatsache insofern am Platze, als man sich hüten muß, Eigentümlichkeiten, die aus der noch unvollkommenen Erkenntnis der neuen »Wissenschaft« stammen, für beabsichtigt zu halten, besonderen künstlerischen Intentionen zuzuschreiben.

Mangel in der Kenntnis auch der einfachsten perspektivischen Regeln macht sich, zumal im Norden, noch recht lange bemerklich, auch bei guten Meistern bis über Dürer hinaus. Ist doch Dürers Buch von der Meßkunst die erste deutsche Perspektive! Man muß also, ehe man einen Künstler als Zeugen zuläßt, sich erst vergewissern, daß er, wenn auch vielleicht nicht theoretisch, so doch gefühlsmäßig die Perspektive in der Hauptsache beherrscht.

(Die Entscheidung, wann und wo in der nordischen Kunst die Regeln der Perspektive bewußt geworden sind, ist erst noch zu fällen; einen schönen Versuch, es in eine bestehende Kontroverse auf Grund genauen monographischen Studiums — des Werkes der van Eycks — eingreifend zu tun, stellt die Arbeit von J. G. Kern dar: »Die Perspektive der Gebrüder van Eyck usw.« Leider hat dieser Versuch die in Aussicht gestellte Fortsetzung bis jetzt nicht erhalten.)

Dieser Vorsicht dürfte sich die nachfolgende Auswahl rühmen dürfen.

Ich exemplifiziere für den Norden am Genter Altar und den Altar-

werken, die an ihn sich anschließen, für den Süden halte ich mich an Mantegna, aus Gründen, die aus der Sache selbst sich ergeben werden.

Das zusammengesetzte Kunstwerk der niederländischen Frühzeit.

Die Brüder van Eyck: Der Genter Altar.

Sicher ist zunächst, daß der Genter Altar schon perspektivische Eigentümlichkeiten zeigt, die nicht als zufällige ungeschickte Abweichungen von der Norm der perspektivischen Auffassung — dem »Normalbild« der früheren Ausführungen — aufgefaßt werden können, vielmehr als bewußte, gewollte Variationen — wohl im Sinne einer Bereicherung unternommen — anerkannt werden müssen.

Jedenfalls ist die Technik der Perspektive in der Hauptsache bewältigt (ob unbewußt, beziehungsweise rein empirisch, oder theoretisch bewußt, scheint fraglich [vgl. Kern, der die bewußte Lösung des Problems erst bei Petrus Cristus suchen will]). Sicher ist, daß die Hauptakzente durchgehend richtig sind; Verstöße im einzelnen (Unschärfe oder gar eine gewisse, wennschon nicht sehr grobe Multiplizität der Fluchtpunkte) kommen nicht selten vor; es ist aber zu beachten, daß man diese noch jahrhundertelang antrifft, und zwar bei guten Meistern und sogar solchen, denen das Verständnis gerade für Architektonisch-Räumliches keineswegs abgeht. Um diese Dinge richtig zu beurteilen, müßte man wohl über den Grad der Beteiligung von Hilfskräften bei der Ausführung der Werke genau orientiert sein.

Betrachten wir zuerst die Innenseite:

Unterer (Haupt-)Teil:

Hauptbild (Anbetung des Lammes): horizontal-zentrisch (in der Vertikale ist der Sehpunkt beträchtlich hochgeschoben, er liegt $\frac{3}{17}\Big|20$).

Flügelbilder (Einsiedler usw.): für eine genaue Bestimmung ungeeignet, da ohne jeden architektonischen Anhaltspunkt; sie scheinen ungefähr von der Lotlinie durch den Sehpunkt des Mittelbildes aus gesehen, jedoch von einem tiefer gelegenen Punkt aus als das Mittelbild.

Oberer Teil: Mittlere drei Bilder (Gottvater usw.): von gemeinsamem Sehpunkt aus, der in der Mittelvertikale des Mittelbildes, vertikal ungefähr $\frac{2}{1}\Big|3$ des Mittelbildes (in der Höhe der Kniee von Gottvater) liegt.

Drittes Bild beiderseits (musizierende Engel), exzentrisch, und zwar nach den mittleren Bildern hin, jedoch nicht vom einheitlichen Sehpunkt der mittleren drei Bilder aus gesehen, vielmehr jedes Bild von besonderem Sehpunkt aus, der für beide etwa in der Mitte des Nachbarbildes liegt (für das rechte Bild auch höher als für das linke und die Mittelbilder).

Viertes Bild beiderseits (Adam und Eva): Ist schon im dritten Bilderpaar der oberen Innenreihe eine Lockerung der perspektivischen Einheit eingetreten (immerhin nur derart, daß sie noch als quantitativ bezeichnet werden kann [der Standpunkt wird — wenn wir von der einseitigen Höhenverschiebung als einer wohl zufälligen absehen — nur symmetrisch nach außen verschoben, welcher Änderung der Beschauer leicht folgen kann, ohne das Gefühl eines Bruchs zu erleben]), so zeigt das vierte Bildpaar — freilich nur in Bezug auf die vertikale Orientierung —

eine Anderung des Standpunkts, die ins Bereich des »Qualitativen« fällt: Die Exzentrizität nach der Mitte hin, also das wesentliche Moment der Einigung, ist zwar auch hier gewahrt (der Sehpunkt dürfte beiderseits nicht allzuweit nach außen von dem des Nachbarbildes fallen; nähere Bestimmung ist unmöglich), er ist aber auf einmal aus der Region über in die unter dem Bildrand verlegt. Die abnorme Ansicht ist mit großem Geschick wiedergegeben.

Außenseite:

Untere Reihe: Inneres Bilderpaar (die beiden Johannes): von einem Sehpunkt aus gesehen, der im gemeinsamen Rahmen, vertikal annähernd in der Mitte, liegt (Sockel und Nischen).

Äußeres Paar (Stifter) mit Sehpunkten, die nach der Mitte zu symmetrisch exzentrisch nicht sehr weit vom Sehpunkt der Mittelbilder liegen (Figuren und Bodenstruktur wohl nicht ganz einstimmig).

Obere Reihe (Verkündigung): für alle vier Bilder ein Raum (unstimmig nur in einigen Details); Sehpunkt nicht unerheblich über der Mitte, horizontal zentral.

Die Abschlußfelder alle in Untensicht!

Zusammenfassung:

Im allgemeinen deutliches Bedürfnis des Zusammensehens, zumal der horizontal benachbarten Bilder; ganz streng ist es durchgeführt außen oben, ziemlich streng außen unten (und vielleicht innen unten), mit deutlicher (aber geregelter) Lockerung des Zusammenhalts innen oben (es könnte diese Lockerung außerdem wohl durch vielleicht übliche Stellung der geöffneten Flügel in konkaver statt ebener Flucht gutgemacht werden). Auf ein Zusammensehen der oberen mit der unteren Bilderfolge ist im allgemeinen verzichtet; für beide Folgen liegen die Sehpunkte, wenn auch nicht in der Bildhöhenmitte, so doch intratabulär; nur die äußersten Bilder innen oben sind mit den beinahe marginal hochexzentrischen inneren unteren annähernd zusammen, d. h. in Untensicht gesehen; ebenso die Aufsatzbilder außen mit ihren unteren Nachbarn, gleichfalls in Untensicht.

Von Jan van Eyck sind noch zwei zusammengesetzte Bildwerke da:

1. Das Triptychon des Reisealtars in Dresden (Tafelbild I): es ist perspektivisch typisch, von einem einzigen Augpunkt aus konstruiert.

2. Das Diptychon der »Kirchenmadonna« (der namengebende Teil in Berlin): gleichfalls typisch, d. h. mit doppelseitiger marginaler Exzentrizität.

Von den Nachfolgern der van Eycks seien als Repräsentanten des zweiten und letzten Drittels des Jahrhunderts kurz besprochen: Petrus Cristus, Rogier van der Weyden, Dierick Bouts, Hans Memling. Dadurch entgehen wir der Gefahr, ein Persönliches für ein Allgemeines zu nehmen.

Petrus Cristus, oft von Jan van Eyck nur unsicher unterschieden (bis 1472): Flügelbild (in Berlin), quergeteilt; für uns bedeutsam: im oberen Teil Verkündigung in architektonischem Milieu: zentral gesehen, obwohl das übliche »Eckbild«

Rogier van der Weyden (1400—1469): Von den beiden kleinen Altarwerken der Frühzeit steht eines zunächst mathematisch (d. h. technisch)-perspektivisch auf einer niedrigeren Stufe als der Genter Altar; beide Flügelbilder des Johannesaltärchens (das Mittelbild kommt als fast rein figürlich-landschaftlich nicht in Betracht) zeigen merkliche Unstimmigkeiten: der untere Teil paßt nicht zum mittleren, der mittlere nicht zum oberen; sehen wir auf die offenbare Absicht, so kommen wir wohl auf beidseitige marginale Exzentrizität; es liegt also schon kein strenges Triptychon mehr vor. Das Miraflores-Altärchen (gleichfalls zu Berlin), ohne auffallende Verstöße gegen die Regeln der mathematischen Perspektive, in allen drei Bildern stark architektonisch, sprengt die Fesseln des Triptychons völlig: alle drei Bilder sind ganz zentral gesehen, zugleich streng symmetrisch; das letztere mag das erstere erklären. Der spätere Bladolins-Altar (wieder Berlin) kommt nur mit dem Mittelbild und dem linken Flügel in Betracht; ersteres ist bemerkenswert durch Schrägstellung des architektonischen Hauptgegenstandes, des Stalles in Bethlehem; der Augpunkt ist, wie üblich, zentral; das (linke) Flügelbild ist exzentrisch, aber nur intratabulär, und zwar ungefähr $\frac{3/1}{4}$, die normale Blickrichtung trifft auf den Gegenstand der Vision, die Himmelskönigin (wohl zufällig); der Thron, auf dem diese sitzt, ist schräg gestellt (unstimmig ist in diesem Bild der Betthimmel).

Dierick Bouts: Bemerkenswert der »Sakramentsaltar«: Triptychon mit quergeteilten Flügeln. Das Bild links unten (Passahmahl) zeigt die Lockerung vom Triptychonzwang in verstärktem Maße; das Bild ist zwar noch exzentrisch nach der Seite des Mittelbildes hin, aber nicht einmal mehr marginal, sondern nur noch $\frac{2/1}{3}$.

Memling: Von ihm liegt das ganze Werk vor (»Klassiker der Kunst«).

Von den (4) Diptycha nur eines brauchbar (architektonisch und ganz erhalten), das des Niewenhove von 1487: Links Madonna z., rechts der Stifter, sehr stark l. et, stärker nicht nur, als dem gemeinsamen Blickpunkt, sondern auch stärker, als dem Blickpunkt der andern Hälfte (die wohl als Hauptbild zentral dargestellt wurde) entspricht. Also, dem ungleichen Inhalt zuliebe, Abweichung von der Normalperspektive des Diptychons.

NB. Eine Art Diptychon stellen mehrere der Porträtpaare insofern dar, als sie auch mehr oder weniger streng zusammen gedacht nicht nur, sondern auch gesehen sind.

Von den zahlreichen (einem reichen halben Dutzend) Triptycha kommen zwei unbestrittene, das von Chatsworth und eines von Brügge (der sogenannte Johannes-Altar) und ein bestrittenes (das von Madrid) in Betracht:

1. Triptychon von Chatsworth (1468?):
   Beide Flügel vom zentralen Blickpunkt des Mittelbildes aus gesehen.
2. Triptychon des Johannes-Altars in Brügge (1479):
   Beide Flügel nach dem Mittelbild hin zwar et, aber nicht bis zum (zentralen) Augpunkt des Mittelbildes hin, der bei etwa $\frac{9}{12}$ läge, sondern nur etwa je $\frac{2}{12}$; also »Lockerung«, »beginnende Auflösung« des Triptychonprinzips. (Zeitliche Distanz vom vorigen Bild ein volles Jahrzehnt.)
3. Triptychon von Madrid (von Kämmerer 1899 dem Memling zugeschrieben und auf etwa 1475 angesetzt, von Kehrer 1909 und Voll 1910 dem Memling abgestritten und von etwa 1500 datiert):
   Beide Flügel so, daß jeder an Stelle des andern ungefähr vom (zen-

tralen) Blickpunkt aus gesehen wäre. Also eine extreme Abkehr vom Triptychonprinzip. Wäre es erlaubt, hier Reihen zu bilden und zu chronologischen Zwecken zu benützen, so hätten die letzteren Autoren, zunächst mit der späteren Datierung, recht; man könnte aber ferner aus dem Gegensatz der perspektivischen Gesinnung des letzten Bildes zu der aller andern Werke des Memling auch ein Argument ziehen, das für die andere Urheberschaft spräche.

Es sei noch beigefügt, daß die Außenflügel aller, auch der hier — wegen Fehlen der architektonischen Anhaltspunkte — nicht berücksichtigten Triptycha nach Diptychonart, also von einem einheitlichen Standpunkt vor der Mitte der Gesamtbildfläche, d. h. von der gemeinsamen Grenzlinie aus (wobei der Rahmen allerdings nicht außer Betracht gelassen werden darf) gesehen sind, also normal (nur, daß die Exzentrizität hie und da wohl etwas übertrieben ist, offenbar nur aus Ungeschick).

Machen wir uns das Gesamtergebnis für die niederländische Frühzeit klar, so haben wir festzustellen: Die Normalform des Triptychons kommt im ganzen 15. Jahrhundert — der Blütezeit dieser zusammengesetzten Bildform — vor und darf wohl als die vorherrschende bezeichnet werden; Abweichungen von ihr sind aber keineswegs selten, auch stärkere nicht; so ist das intratabulär exzentrische Bild, das Vorbild (wie wir vorgreifend bemerken wollen) der häufigsten Form des exzentrischen Einzelbildes, keineswegs sehr ungewöhnlich; aber sogar das extreme Gegenstück zum normalen Triptychon, die Einheit von exzentrisch gesehenen Bildern, dem Normaltypus des Einzelbildes, wird nicht vermißt; es kommt, freilich nur einmal, vor, bei einem Meister merkwürdigerweise, der am Anfang der Reihe, in nächster Nähe des jüngeren van Eyck, gestanden hat (Petrus Cristus).

Das zusammengesetzte Kunstwerk der deutschen Frühzeit.

Ein wesentlich anderes Bild als die niederländische bietet die gleichzeitige deutsche Kunst. Ihr Schwergewicht liegt viel weniger im zusammengesetzten Bilde (dieses wird größtenteils durch das geschnitzte Altarwerk ersetzt); ihre Besprechung gehört zum größeren Teil somit überhaupt nicht an diese Stelle; es ist aber schon hier darauf aufmerksam zu machen, daß in der deutschen — süddeutschen! — Bildkunst ein anderes Raumgefühl lebt — wie es sich auch in der Architektur deutlich genug geäußert hat — ein Raumgefühl, viel mit stärkerem Sinn für das eigentlich Räumliche (das Innere des Basler Münsters und des — auch Basler? — Kreuzganges auf Bildern des Konrad Witz sind für mich trotz manchem Ungeschick im einzelnen — das wohl auf Mangel an theoretischer Beherrschung der Perspektive zurückzuführen ist — von einer damals unerhörten Intensität des Raumklanges); diese süddeutsche Raumkunst zwingt ihr Raumgefühl auch in keine akademische Schranke; die ruhige, »gesetzte« Frontstellung ist für sie durchaus nicht das Selbstverständliche; diese deut-

schen Künstler bringen anscheinend mit einer gewissen wilden Lust die wohlausgerichteten Wände des frontalen Systems in Unordnung; und nicht etwa einer von ihnen; nein, in gleicher Weise ein Lucas Moser, ein Konrad Witz, ein Hans Multscher. Man sehe sich von Moser das Schiff mit den Heiligen oder die Rast der Heiligen auf dem Tiefenbronner Altarwerk an, auch das »Gastmahl beim Pharisäer« (mit schrägem Tisch), von Witz vor allem die neuerworbene Kreuzigung, Berlin (allerdings ohne Architektur), mit schrägem Kreuz, diagonal angeordneten Figuren; dann etwa Petri Befreiung (vielleicht sind auch jene oben erwähnten, so stark räumlichen Bilder [»Heilige Familie«, Neapel, und »Magdalena und Katharina«, Straßburg] schräg [?] gedacht), von Multscher die »Anbetung der Hirten«! Diese wilde Freiheit wird, wie wir sehen werden, in der klassischen Zeit gedämpft und in die international geltenden Formen gegossen; sie regt sich erst nach etwa drei Jahrhunderten und siegt nach vieren, wie sich zeigen wird. Übrigens ist die Schrägstellung auch der niederländischen Kunst nicht völlig fremd, tritt aber ziemlich spät auf, so daß man deutschen Einfluß wohl nicht ausschließen kann (vgl. Gerard David, Urteil des Kambyses, Heidrich, A. N. Nr. 87 von 1498; ferner desselben Künstlers Kreuzigung mit schrägem Kreuz, ebenda Nr. 88; ferner Quinten Massys Salome, ebenda Nr. 108 mit schrägem Tisch [vgl. unten S. 571]).

Das zusammengesetzte Kunstwerk der italienischen Frühzeit.

Die südliche Frühkunst liefert für ein ursprüngliches Zusammensehen mehrerer Bilder in einem Gesamtkunstwerk, wie es sich für den Norden geradezu als das typische Sehen der großen Kunst erwies, weniger Dokumente. Das Altarbild ist in der Kunst des italienischen Quattrocento nur von untergeordneter Bedeutung gegenüber einer anderen Aufgabe: dem großen Wandgemälde.

So sind denn schon von Masaccio, der zeitlich, wie nach seiner künstlerischen Bedeutung (der bahnbrechenden Leistung nach, zumal in der Perspektive) der Doppelgänger der Brüder van Eyck ist (sein frühes Todesjahr 1428 fällt ziemlich genau in die Mitte der Ausarbeitung des Genter Altars), nur solche selbständige Wandbilder erhalten.

Diese Wandbilder geben im allgemeinen oft schon wegen des Fehlens oder der lockeren Art des inneren psychologischen Zusammenhangs, wie er zwischen den einzelnen Teilen des Altarschreins besteht, aber auch dank ihrer Größe, besonders endlich wegen ihrer gegenseitigen Lage (oft genug jedes Bild an einer besonderen Wand) zum »Zusammensehen« nicht nur keine Veranlassung, schließen es vielmehr völlig aus. Verhältnisse, die auch beim Wandbild ein Zusammensehen ermöglichen, ja direkt fordern, werden wir bei Einzelbesprechungen

kennen lernen; sie sind wesentlich durch Einschneiden von Türen oder Fenstern in die Wand gegeben (siehe Raffael).

Diese besonderen Verhältnisse finden sich zumal bei der Kapellenmalerei; hier bieten meist nur die Seitenwände eine ununterbrochene Fläche dar, vorn bricht die Tür, hinten die Altarnische ein Loch; dadurch kommen links und rechts schmale, hohe Flächen zustande, deren normaler Standpunkt aber doch der der Gesamtwand bleibt; er liegt für diese schmalen Flächen, die Flügelbildern ihrer Lage nach durchaus an die Seite gestellt werden können, exzentrisch, eben ungefähr in der Mitte des Raumes. So liegen die Dinge auch beim Hauptwerk Masaccios, der Brancaccikapelle der Carminekirche zu Florenz. Und Masaccio hat die Schmalbilder auch exzentrisch gemalt, während die Mittelbilder, trotz nicht geringer Versuchung zum Gegenteil (Komposition!), streng zentral gesehen sind.

Bei dem einen der Schmalbilder, vielleicht dem berühmtesten, der »Schattenheilung«, ist die Frontalität, wenn die Abbildung des nicht eben sonderlich gut erhaltenen Bildes mich recht sehen läßt, nicht ganz erhalten, es ist vielmehr eine leichte »Schrägstellung«, also Drehung nach außen, vorgenommen; es ist eine Drehung, die neuere Perspektiviker für frontale Teile bei starker Entfernung vom Augpunkt — und diese liegt hier vor — zur Vermeidung eines unnatürlichen Eindrucks — empfehlen; ob man Masaccio, von dem die Stärke des perspektivischen Instinkts durch Ghiberti überliefert ist — er erreichte stärkste Naturtreue in Verkürzungen, bevor er, durch Brunellesco, in die Theorie der Perspektive eingeführt war — ob man, frage ich, Masaccio diese Antizipation über die Jahrhunderte hinaus zutrauen darf oder eher eine echte Schrägstellung oder eine Zufälligkeit (vielleicht der Übermalung) zur Erklärung annehmen soll? Eine bewußte Schrägstellung, die sonst dem Geiste jener Zeit so sehr entgegen wäre, scheint mir bei dem Künstler nicht ausgeschlossen, der, in einem berühmten Berliner Predellenbild, durch den einen der so charakteristisch italienisch-quattrocentistischen »Statisten«, ein so empfindliches »Loch« in den Raum hat stoßen können. (Ich glaube, man hat mehr als einen Grund, dabei an Konrad Witz zu denken.)

Ins Zentrum dieser Skizze der italienischen Frühkunst stellen wir mit Fug und Recht

Mantegna. Wir befinden uns eine Generation später als beim Genter Altar und den Fresken des Masaccio, ungefähr in der Zeit des Memling, oder etwas früher, und zwar in Norditalien, Padua. Die Perspektive hat sich zur gefeierten Wissenschaft emporgearbeitet. Ein Geist vom architektonisch-plastischen Raumgefühl der Antike ist an der Arbeit, in einer Kapelle der Eremitanikirche zu Padua; durch ihn

wird die perspektivische Wissenschaft Leben, Leben von fast erschreckender Intensität des Seins im Raum, aber auch *nur* des *körperlichen* Seins.

Die Fresken der Eremitanikirche.

Lage usw.: an zwei gegenüberliegenden hohen Seitenwänden einer Kapelle; links sechs Bilder, je drei in zwei vertikalen Reihen, die oberen in eine Gewölbekappe hinein verengt, die unteren zwei Paare rechteckig, etwas höher als breit; rechts zwei Bilder, den untersten beiden links entsprechend (die übrigen Bilder von anderer Hand).

Formgebung: Die obersten wegen ihrer räumlichen Beeinträchtigung, auch ihrer jugendlichen Unbeholfenheit (das linke auch wegen Mangels an architektonischen Anhaltspunkten) zu übergehen. Übrige

vier Bilder links: alle, ausgenommen das rechts unten, mit reicher, stark sprechender Architektur.

Das obere Paar (Jacobus' Taufe des Hermogenes links, Jacobus' Verurteilung rechts) mit gemeinsamem Sehpunkt, also horizontal $\infty/0$ beziehungsweise $0/\infty$, und zwar vertikal für beide $\frac{3}{2}\Big|5$ (d. h. etwas unter Augenhöhe, wodurch die Figuren groß erscheinen).

Unteres Paar (Jacobus' Gang zur Richtstätte links, Jacobus' Hinrichtung rechts): Bestimmung für das rechte Bild, da Architektur fast Null und Landschaft sehr unregelmäßig, schwierig. Beide Bilder, horizontal, nur wenig exzentrisch; die beiden Sehpunkte links etwas rechts, rechts wohl entsprechend links von der Mitte, und zwar links $\frac{5/3}{8}$. Vertikal (links, wohl auch rechts) extratabuläre Exzentrizität, d. h. übersteigerte Untensicht (Überschreitung des Bildrandes sehr gering, ungefähr 1/15).

Rechte Seite (Martyrium und Wegschleppung des Christophorus): Die zwei Bilder mit gemeinsamem Sehpunkt auf der Grenzlinie, also $\infty/0$ und $0/\infty$, in der Höhe nicht ganz der Augen der Figuren, ungefähr $\frac{4}{3}\Big|7$. (In beiden Bildern stark sprechende Architektur.)

Zusammenfassung: Auch hier die Exzentrizität im Dienste des Zusammensehens mehrerer Bilder, die auf übersehbarem Raum nach einer bestimmten Regel beisammen sind (hier mehrere Paare übereinander); Zusammenfassung aber nur in der Horizontalen, wie bei den van Eycks, obwohl auch hier die extratabuläre Untensicht, die ein Zusammenfassen auch in der Höhenrichtung ermöglicht hätte (allerdings nur bei Anwendung in einem kaum erträglichen Maße), verwendet ist (merkwürdigerweise gerade beim untersten Paar).

Noch näher als dieses mehr zufällige Beisammen mehrerer Bilder stehen dem Werk der van Eycks zwei *Altarwerke* Mantegnas, beide Triptycha:

1. Der Altar von S. Zeno (Thode K. M. S. 30 ff.).
2. Der Altar der Uffizien (Thode K. M. S. 40 ff.).

Ersterer mit einheitlichem Sehpunkt nicht nur, sondern auch mit einheitlichem Raum, bei starkem architektonischem Grundton (die drei Bilder von gleicher Breite, beträchtlich höher als breit).

Letzterer mit gesonderten Räumen nicht nur, sondern auch selbständigem Sehpunkt für jedes Bild; und zwar sind die Sehpunkte alle horizontal-zentral (vertikal durchweg ungefähr in Augenhöhe; für das Bild links besteht ein zweiter Sehpunkt in der Höhe des zum Himmel fahrenden Christus). Das Mittelbild wie das Auf-

fahrtsbild links sind ganz ohne Architektur, von starker landschaftlicher Ausbildung, das rechte Bild dagegen ist von Architektur beherrscht, und zwar derart, daß die perspektivischen Verhältnisse sofort in die Augen springen müssen. Also, in den beiden Triptychen, erstes und letztes Glied unserer Entwicklungsreihe nebeneinander: beide — dies sehr zu beachten — in Anpassung an den Gegenstand; denn dieser ist nur im ersten Bildwerk ein einheitlicher; im letzten liegen drei ganz und gar unabhängige Szenen vor. (Bei den Nordländern hat die Selbständigkeit des Vorganges diese Sprengkraft nicht, beziehungsweise nicht immer [freilich liegt uns in Italien entsprechend großes Material, das einen quantitativen Vergleich ermöglichte, überhaupt nicht vor] oder in geringerem Maße [vgl. Memling, Tript. 2]) (vgl. auch den I. Teil, S. 442 ff.).

Auch in der italienischen Kunst der späteren Zeit nimmt das zusammengesetzte Bildwerk nicht die Vorzugsstellung ein, wie in der parallelen niederländischen. Die ungeheure Mehrzahl der Bilder, mit denen man das, was italienische Kunst bedeutet, zu illustrieren pflegt, besteht aus Einzelbildern. Ausnahmen gibt es, noch bei Perugino; sie sind zu spärlich, um die Ableitung einer Regel zu gestatten; als ein späteres Triptychon vom Normaltypus nenne ich das des Giovanni Bellini in der Frarikirche zu Venedig — Madonna mit Heiligen —, dessen Flügel wohl Dürer zu seiner größten Schöpfung — der Münchener Apostel — angeregt haben.

Wir wenden uns dem Einzelbilde zu.

Hauptbetrachtung: Geschichte des horizontal exzentrischen Einzelbildes.

Das horizontal exzentrische Einzelbild — wir bezeichnen es künftig als exzentrisches Bild schlechtweg oder sprechen, noch kürzer, von Exzentrizität — tritt schon in der ältesten Kunst, soweit sie uns hier angeht, auf.

1. Frühzeit.

a) Im Norden.

Dieselben van Eycks, mit denen unsere Betrachtung des zusammengesetzten Bildwerkes begann, beziehungsweise derjenige von ihnen, der, abgesehen vom Genter Altar, überhaupt in Betracht kommt, sind auch hier zu nennen. Die meisten Einzelbilder des Jan van Eyck, alle stark architektonisch durchsetzt, sind streng zentral gesehen, darunter, sehr beachtenswerterweise, auch ein weltliches Bild, das bekannte Doppelbildnis des Arnolfini und seiner Braut; exzentrisch sind die Verkündigung in Petersburg: oben und unten verschieden gesehen: unten (Boden) ungefähr $\frac{4/1}{5}$, oben r. et.; dann eins der Bilder,

die in ihrer Urheberschaft mehr oder weniger unsicher zu sein scheinen: die Madonna mit den Karthäusern (Berlin), Tafelbild VIII: ungefähr $\frac{3/1}{4}$.

Wir halten uns nicht weiter bei Werken dieser ersten Blüte auf; sie sind — soweit Einzelbilder — überhaupt sehr spärlich, und ihre Verwendung als Beweismaterial ist insofern nicht ganz unbedenklich, als es hier oder dort erst noch auszumachen sein dürfte, ob es sich wirklich um Einzelbilder handelt (wie die Verhandlungen über das Triptychon des Portinari von Memling zeigen).

In der etwas späteren Blütezeit der oberdeutschen Malerei steht es insofern schon anders, als hier das Einzelbild (Einzelbild natürlich vom rein künstlerischen beziehungsweise formalen Standpunkt aus gefaßt, also ohne Rücksicht auf innere, gedankliche Zugehörigkeit zu einer größeren Bildereinheit, einem Marienleben, einer Passion und ähnlichem) eine größere Rolle spielt.

Es wäre hier zu nennen vor allem das eine der beiden oben — als besonders raumstark — genannten Bilder des Konrad Witz (das Kircheninnere [die »Heilige Familie«]), wenn hier nicht wegen Undeutlichkeit der maßgebenden Querlinien die Frage offen gelassen werden müßte, ob es sich nicht vielmehr um Schrägstellung wie im anderen Bilde (zwar auch nicht ganz sicher, aber doch sehr wahrscheinlich) handelt.

Wir halten uns auch bei dieser Kunst nicht länger auf, weil wir unseren Beweis lieber an Werken führen, für die die Richtigkeitsperspektive kein Problem mehr ist (wie sie es für die deutsche Kunst des ganzen 15. und für viele namhafte deutsche Künstler auch noch des 16. Jahrhunderts ist, in vereinzelten Fällen [Gehilfenfehler?], im Süden wie im Norden, auch noch viel später, bis in unsere Zeit, besonders auch bei Spiegelungsproblemen), und zwar zunächst am späteren italienischen Quattrocento, nur in einem raschen Überblick, dann an einem nordischen und einem südlichen Vertreter des Cinquecento ausführlicher.

b) Im Süden.

Von Mantegna ist ein exzentrisches Einzelbild nicht bekannt, wohl aber gibt es solche von vielen Zeitgenossen, deren Gesamtwerk wir auf sich beruhen lassen; so, in ausgeprägtester Form, von Piero Pollajuolo ein wahres Schulbeispiel: die Verkündigung in Berlin (Tafelbild IV); hier kommt aufs unverhüllteste, ja rücksichtsloseste, zur Geltung, was die abnormen Raumverhältnisse sprechen läßt; besonders interessant ist, daß hier die Exzentrizität, d. h. die Lage des Sehpunkts, nicht das Zufällige, wie so oft, vielmehr eines jener a priori zu konstruierenden »rationalen« (wenn ich so sagen darf) Verhältnisse zu dem

selbst sehr klaren und rationalen Raumgebilde hat; dieses besteht in einer Halle, einem Palaste zugehörig; vorne einheitlicher Raum, sich links in einen langen Gang vertiefend; rechts, in größerer Breite, in einen größeren, weniger tiefen Raum; in die Mitte des Ganges ist der Augpunkt verlegt; die an und für sich tiefste Stelle des Raumes erhält so die Saugkraft eines Trichters; außerdem bekommt die eine Figur, der Himmelsbote, dadurch einen Akzent.

Bilder von dieser Art — es sind (wohl nicht zufällig) vorzugsweise Verkündigungen — finden wir, wennschon meist nicht mit diesen fast schreienden perspektivischen Akzenten, bei den meisten Künstlern jener Zeit. Ich nenne Fra Angelico, Fra Filippo; von noch früheren Borgognone, von späteren Lionardo (Pariser Verkündigung $\frac{2/1}{8}$! [die andere Verkündigung, in den Uffizien, ist exzentrisch]), Carpaccio, Tizian $\frac{7/1}{8}$ (Frühbild), Lorenzo Lotto.

Wenn ich sagte, daß es wohl nicht zufällig vorzugsweise Verkündigungen seien, so dachte ich zunächst an die Eigentümlichkeit des geschilderten Vorganges, sich dem Reliefcharakter der damaligen Bildbühne, der beim exzentrischen Bilde eine der wesentlichsten Eigenschaften ist, zu fügen nicht nur, sondern geradezu ihn ins Figürliche zu übertragen, ihn figürlich zu verkörpern; ich dachte aber auch an die Asymmetrie des figuralen Bildteiles, der die Verlegung des Augpunktes begünstigen dürfte.

Ich kann unmöglich die übrigen Quattrocentisten Mann für Mann durchgehen; es sei ihnen nur eine allgemeine Bemerkung gewidmet: hier, im späten Quattrocento, hebt sich aus der Menge zum ersten und, so viel ich sehe, auf Jahrhunderte hinaus zum letzten Male eine Anzahl von Künstlern heraus, bei denen, trotz der großen Hinterlassenschaft gut erhaltener Werke, die Exzentrizität so gut wie gar nicht anzutreffen ist; es sind die drei größten der Zeit (alle drei fast genau in der Mitte des Jahrhunderts geboren): Perugino, Botticelli, Ghirlandajo; ein Umbrier, zwei Florentiner (es wäre hier allenfalls, als zweiter Umbrier, noch Pinturicchio zu nennen); unter ihnen einer, Ghirlandajo, der in der Architekturmalerei geradezu exzelliert. Nicht eine einzige Ausnahme ist mir bekannt geworden von Perugino; eine von Ghirlandajo (Judith, Berlin, Friedrichsmuseum Nr. 21, $\frac{1/9}{10}$, in kleinem Format), zwei von Botticelli (erstens ein Frühwerk, die Verkündigung), Berlin, dann ein Spätwerk, Friedrichsmuseum Nr. 1117 $\frac{2/5}{5}$, jenes

merkwürdigste Werk des merkwürdigen Mannes, jenes Bild, das man fast erschrocken beiseite legt, wenn man es zum ersten Male unter den Werken des Meisters findet, weil man es nicht für möglich hält, daß es derselben Hand, ja nur derselben Zeit, ja, es ist vielleicht nicht zu viel gesagt, demselben Volk entstammt; ich meine die »Verlassene« (ein Bild wie Wetterleuchten). Es ist leicht exzentrisch, wohl in Anpassung an die Architektur (zur Vermeidung der öden symmetrischen Einsicht in die zentrale Toröffnung).

Und dieser Ablehnung der Exzentrizität durch die reife Kunst des Quattrocento schließt sich der große Erbe und Vollender, der Führer des Cinquecento, an: Raffael.

Doch wir kehren zunächst zum Norden zurück, um dort zuerst den Schritt ins neue Jahrhundert zu tun.

Die Hochrenaissance.

a) Im Norden.

Und da ist unser natürlicher Führer Dürer (Gesamtwerke, abgesehen von den Zeichnungen, in den »Klassikern der Kunst« Bd. IV, Auswahl auch K. M.).

Die Werke, die wir in Betracht ziehen, sind:

1. Das Marienleben,
2. die kleine Holzschnittpassion,
3. die kleine Kupferstichpassion,
4. die »Meisterstiche«, einzelne Sonderholzschnitte und Gemälde.

Es sind in diesem ausführlichen Teil unserer Analyse paradigmatisch auch Bemerkungen über das Verhältnis von Exzentrizität und Raum- sowie Personen- beziehungsweise Gesamtkomposition beigefügt. Sie wollen und können nichts als eine Anregung sein.

1. Das Marienleben.

Ich bemerke im voraus, daß die vertikale Lage des Augpunkts nur sehr geringe Variationen zeigt und im Durchschnitt die normale in Augenhöhe der dargestellten Hauptpersonen ist, dem entsprechend — nach früher Gesagtem — meist annähernd in oder wenig über oder unter der Mitte des Bildes zu finden ist; auf seine Charakterisierung im Einzelfall verzichte ich, wenn nicht ein besonderes Verhältnis vorliegt. Diese Anmerkung gilt auch für die weiteren Bilderfolgen.

Gesamtzahl der Bilder 18; Zahl der Bilder mit Architektur 16. Analyse:

1. Joachims Zurückweisung: fast genau z. (bei sprechend asymmetrischer Komposition der Architektur).
2. Begegnung unter der goldnen Pforte: $\frac{\leq 2/3}{5}$ (bei ziemlich asymmetrischer Komposition).
3. Mariä Geburt: ungefähr z. (bei starker aber ziemlich oberflächlicher Asymmetrie der Komposition).

4. Mariä Tempelgang: $\frac{5/2}{7}$ (Ap. im Kopf der weiblichen Hauptfigur) (bei sprech. Asymm. d. K.).

5. Mariä Verlobung: $\frac{7/8}{15}$ (bei völliger Symmetrie d. K. in Vorder- und Mittelgrund).

6. Mariä Verkündigung: $\frac{1/3}{4}$ (bei völl. Symm. des [archit.] Vordergrundes, Asymm. des [figürlichen] Mittelgrundes).

7. Mariä Heimsuchung: $\frac{3/4}{7}$ (bei symmetr. Anordnung der vorwieg. Figuren [auch diese in Schrägsicht]).

8. Christi Geburt: $\frac{1/19}{20}$ (fast marginal) (bei unsymm. Komp.).

9. Christi Beschneidung: $\frac{1/9}{10}$ (bei symm. Komp., insbesondere Arch.).

10. Anbetung der Könige: $\frac{1/3}{4}$ (bei stark asymm. Komp. [Fig. u. Arch.]).

11. Darstellung im Tempel: $\frac{2/3}{5}$ (bei mäß. Asymm. d. Komp.).

12. Ruhe auf der Flucht: $\frac{6/1}{7}$ (bei starker Asymm. d. Komp.).

13. Der Zwölfjährige im Tempel: $\frac{2/3}{5}$ (bei symm. Komp.).

14. Christi Abschied von der Mutter: ungefähr $\frac{3/2}{5}$ (bei unsymm. Komp.).

15. Mariä Tod: fast z. (Ap. im leicht seitlich geneigten Haupt der Maria) (bei in der Hauptsache symm. Komp.).

16. Mariä Verehrung: $\frac{1/2}{3}$ (bei symm. Komp.).

Fassen wir zusammen:

Nur 3 von den 16 Bildern sind zentral (Nr. 1, 3, 15), 13 sind exzentrisch gesehen; die Exzentrizität ist 7mal gering oder mäßig (hält sich über dem Verhältnis $\frac{1/2}{3}$ beziehungsweise $\left.\frac{2/1}{3}\right)$, 6mal ist sie erheblich (gleich oder größer als $\frac{1/2}{3}$ beziehungsweise $\left.\frac{2/1}{3}\right)$ und zwar mäßig in der Nr. 6, 8, 9, 10, 12, 16, stark in der Nr. 2, 4, 5, 7, 11, 13, 14; unter den letzteren Fällen sind 3, in denen die Exzentrizität eine nahezu, ja fast ganz marginale wird, nämlich 12, 9, 8 (mit $\left.\frac{6/1}{7}, \frac{1/9}{10}, \frac{1/19}{20}\right)$; auffallend ist, daß die Exzentrizität fast durchgehend eine linkseitige ist (unter den leichten Fällen kommen nur 2 rechtseitige auf 5 andere, unter den 6 schweren Fällen 1 auf 5). Ob hier eine Beziehung zu manuellen Gewohnheiten vorliegt, vielleicht zur Rechts- beziehungsweise Linkshändigkeit?

2. Kleine Holzschnittpassion (36 Bilder, 18 mit Architektur).

1. Verkündigung: $\frac{1/4}{5}$ (bei stark asymmetrischer Komposition).

2. Christi Geburt: $\frac{2/3}{5}$ (bei mäßig asymm. Komp.).

3. Austreibung der Händler: $\frac{2/1}{3}$ (bei mäßig asymm. Komp.).

4. Abendmahl: z. (bei streng symm. Komp.).
5. Fußwaschung: z. (bei großenteils symm. Komp.).
6. Christus vor Hannas: fast z. (Spur l. exz.) (bei stark asymm. Komp.).
7. Christus vor Kaiphas: fast z. (Spur l. exz.) (bei ganz asymm. Komp.).
8. Christi Verspottung: $\frac{2/1}{3}$ (bei fast symm. Komp.).
9. Christus vor Pilatus: $\frac{1/3}{4}$ (bei stark asymm. Komp.).
10. Christus vor Herodes: $\frac{1/3}{4}$ (Ap. wenig links vom Haupt Christi) (bei mäßig asymm. Komp.).
11. Christi Geißelung: $\frac{1/4}{5}$ (bei stark asymm. Komp.).
12. Christi Dornenkrönung: z. (bei asymm. Komp. des [figürl.] Vordergrundes),
(„ symm. „ „ [archit.] Mittelgrundes),
(„ asymm. „ „ „ Hintergrundes).
13. Christi Schaustellung: $\frac{2/3}{5}$ (bei asymm. Komp.).
14. Handwaschung des Pilatus: $\frac{2/3}{5}$ (bei asymm. Komp. [Ap. im Symmetriepunkt der seitlich geschobenen Arch.]).
15. Schweißtuch: z. (bei streng symm. Komp.).
16. Grablegung: z. (bei verhüllt symm. Komp.).
17. Erscheinung vor Maria: fast $\infty/0$ (bei asymm. Komp.).
18. Mahl in Emmaus: fast z. (bei fast symm. Komp.).

Zusammenfassung:

8 von den 18 Bildern sind ganz oder beinahe zentral gesehen (Nr. 4, 5, 6, 7, 12, 15, 16, 18), 10 sind exzentrisch gesehen (der Rest); die Exzentrizität ist geringer als $\frac{2/1}{3}$ beziehungsweise $\frac{1/2}{3}$ nur 3mal, stärker als $\frac{2/1}{3}$ beziehungsweise $\frac{1/2}{3}$ 7mal, ersteres in Nr. 2, 13, 14, letzteres in Nr. 1, 3, 8, 9, 10, 11, 17; unter den letzteren Fällen ist nur eine einzige marginale Exzentrizität (Nr. 17). Auch hier ist die linkseitige Exzentrizität in starkem Übergewicht (7 Fälle gegen 3; die marginale Exzentrizität ist eine rechtseitige); ein bestimmtes Verhältnis zu den Kompositionsprinzipien ist auch hier kaum festzustellen; hin und wieder scheint ein Zusammenhang vorhanden zu sein.

3. Kleine Kupferstichpassion (15 Bilder, davon 9 mit Architektur).

1. Schmerzensmann: fast $0/\infty$ (bei nur zum Teil asymmetrischer Komposition).
2. Christus vor Kaiphas: fast $0/\infty$ (bei ganz asymm. Komp.).
3. Christus vor Pilatus: $\frac{2/3}{5}$ (für den überwiegenden Aktionsraum, links von der Laube z.) (bei zieml. symm. Komp.).
4. Christi Geißelung: $\frac{1/7}{8}$ (bei zieml. symm. Komp.).
5. Christi Dornenkrönung: unstimmig: für Vordergrund (Thronstufe) $\frac{1/2}{3}$, für Mittelgrund (fliehende Säulenreihe) $\frac{1/4}{5}$ (bei mäß. asymm. Komp.).
6. Christi Schaustellung: ungefähr $\frac{6/1}{7}$ (bei ganz asymm. Komp.).

7. Pilatus' Händewaschung: unstimmig: Vordergrund (Thronstufen) ungefähr z., Mittelgrund (fliehende Palastwand) ungefähr $\frac{4/1}{5}$ (bei asymm. Komp.).
8. Christi Grablegung: Sarkophag (nicht Figuren) stark exz. (extratabulär) (bei wenig asymm. Komp).
9. Christi Auferstehung: ungefähr $\frac{1/9}{10}$ (wesentlich Sarkophag) bei symm. Komp.

Zusammenfassung:

Vorbemerkung: Die Systematik ist in diesem Fall etwas erschwert, da die Bilder (in architektonischen Teilen) in 2 Fällen (Nr. 5 und 7) grobe Unstimmigkeiten zeigen, die ihre Stellung zweifelhaft machen; ich weise ihnen die Stellung an: dem ersten nach der Perspektive des Mittel-, dem letzteren nach der des Vordergrundes, da mir der Mittelgrund dort, der Vordergrund hier das stärker sprechende Element zu sein scheint. In den Nr. 8 und 9, bei denen der architektonische Teil (in beiden Fällen nur ein Sarkophag) im Widerspruch mit dem figürlichen ist, lasse ich den architektonischen Teil als den stärker oder doch bestimmter sprechenden entscheiden.

Demnach sind 1 Bild von 9 zentral (und dieses nur im Vordergrund, Nr. 7), 8 Bilder exzentrisch (der Rest).

Die Exzentrizität ist geringer als $\frac{1/2}{3}$ beziehungsweise $\frac{2/1}{3}$ nur 1mal (Nr. 3), stärker als $\frac{1/2}{3}$ beziehungsweise $\frac{2/1}{3}$ 7mal (der Rest); unter letzteren Fällen sind 4 beinahe marginale (Nr. 6 mit $\frac{6/1}{7}$, 9 mit $\frac{1/9}{10}$, 1 und 2 mit fast $0/\infty$), außerdem ein extratabulärer (nur partiell, nicht für den [vorwiegenden] figuralen Teil): Nr. 8.

Wiederum ist die linkseitige Exzentrizität in starkem Übergewicht: auf 1 Fall von (starker) rechtseitiger Exzentrizität (Nr. 6 mit $\frac{6/1}{7}$) kommen 7 linkseitige; Beziehung zwischen Exzentrizität und Komposition nicht strenger als in den anderen Reihen.

4. Einzelwerke (diesmal im Sinne von Bildern, die nicht einem Zyklus angehören).

1. Von Gemälden führe ich auf als stark exzentrisch:

»Die Anbetung der Könige« der Uffizien: ungefähr $\frac{5/2}{7}$ (bei stark sprechender Architektur).

Ich erinnere daran, daß dies das einzige Einzelbild mit reichlicher Architektur ist; ferner daran, daß von den zwei Mittelbildern zusammengesetzter Werke, die gleichfalls starken architektonischen Einschlag haben, das eine (das des Baumgartnerschen Altars) zentral, das andere (das des Dresdner Altars [Frühwerk]) mäßig exzentrisch ist $\left(\frac{2/1}{3}\right)$; die nicht-architektonisch akzentuierten Mittel- wie Einzelbilder sind zentral (bei symmetrischer Komposition [Rosenkranzfest, »Allerheiligenbild«, Hauptbild des Hellerschen Altars]).

2. Von Holzschnitten zeigt eine mehr oder weniger stark wirkende Exzentrizität:
Die heilige Familie (stark, weil im Vordergrund Symmetrie),
Messe des heil. Gregor (fast rechts-marginal),
Beide Bischofsbilder $\left(\frac{3/1}{4} \text{ und } \frac{2/1}{3}\right)$,
Salome und Herodias (ungefähr $\frac{1/3}{4}$),

Ein Hieronymus in der Zelle von 1511 $\left(\frac{1/2}{3}\right)$.

Unstimmig ist »der Büßende«.

Als Zentralbilder stehen den genannten nur gegenüber:

Die Enthauptung Johannis und

die Anbetung der Könige von 1511.

3. Bei den Kupferstichen sind

»Das kleine Pferd« und »Maria an der Mauer« als einzige zentrale einer ganzen Anzahl exzentrischer gegenüberzustellen, zunächst ein Paar weniger wichtige, wie

»Die Hexen« $\frac{1/2}{3}$,

»Des Doktors Traum« ungefähr 0/∞ (nicht ganz einstimmig);

dann aber die berühmtesten der Stiche:

neben der »Geburt Christi« (von 1504) $\left(\frac{1/2}{3}\right)$

der »Hieronymus im Gehäus« mit fast ∞/0 $\left(\frac{24/1}{25}\right)$

und die »Melancholie« mit beinahe $\frac{1/3}{4}$.

Das zuletzt genannte Bild, der Hieronymus (Tafelbild IX), läßt unter allen Dürerschen Bildern die Exzentrizität, und zwar einen hohen Grad (marginaler S. p.!), am stärksten zur Geltung kommen, da das Architektonische im ganzen Bilde von stärkstem und ungebrochenem Klange ist.

Die Entstehungszeit wie die Qualitäten des Bildes machen den Fall besonders wichtig; er bestätigt zum Überfluß, was schon die Betrachtung des übrigen Werkes lehrte, daß die Exzentrizität nicht etwa zu den Versuchen der tastenden Frühzeit, sondern zu den Äußerungen des gereiftesten künstlerischen Geschmacks und Willens gehört.

Ich mache noch darauf aufmerksam, daß gerade der »Hieronymus« zu der Gattung von Bildern gehört, an denen ich oben das Wesen der Exzentrizität zu erläutern suchte; er ist ein ausgesprochenes Eckbild, und, als typisches exzentrisches Eckbild, eine Geradecke (siehe I. Teil, S. 29 f. samt Abbildungen daselbst).

Es ist uns dort, im allgemeinen Teil, wahrscheinlich geworden, daß die Vergewaltigung, die in der horizontalen Exzentrizität liegt, ihren Grund in der Vereinfachung und dem ganz bestimmten Charakter des im ganzen rechtwinkligen Flächen- und Liniensystems unserer europäischen Architektur hat: die parallele Vorzugslage zur Bildfläche wird dem einen Teil der Flächen und ihrer Grenzlinien erhalten, während doch der andere, darstellerisch wertvolle, in stärkerer Aufsicht beziehungsweise geringerer Verkürzung gegeben werden kann; wie wertvoll diese stärkere Schrägstellung, also Ausbreitung der fliehenden Wand werden kann, zeigt gerade der

»Hieronymus« wie ein Schulbeispiel: welch ein Reichtum von malerischem Reiz (im weitesten Sinn!) ist an dieser linken Wand entfaltet; und kaum minder stark macht sich das andere Moment geltend, die beruhigende Wirkung des bildparallelen Abschlusses, der alle Tiefenbewegung breit in sich aufnimmt und zum Stillstand bringt, wie so ganz anders, als die Ecke des Schrägeckbildes, in der sich alles wie in einem Kesseltreiben drängt und fängt.

Sehr verschieden sieht das Bild dieser Zeit

b) Im Süden

aus, beim Partner Dürers, Raffael.

Auch hier ist ein sehr umfangreiches Werk überliefert (»Klassiker der Kunst«, Bd. I).

Schon das Äußerliche der Malerei zeigt natürlich erhebliche Unterschiede; freilich in anderer Art als früher, in einer Art zugleich, die die Kunst des Nordens und die des Südens einander nahe bringt und von unserem Standpunkt aus vergleichbar macht: im Norden herrscht — in Deutschland — die Holzschnitt- und Kupferstichfolge (an Stelle des mehrteiligen Altarbildes) vor, in Italien sind dem Freskenzyklus (und der Teppichserie) besonders reiche Aufgaben erwachsen. Der Anlaß zu monumentaler Formgebung ist also immer noch das Privileg Italiens; Süden und Norden gemeinsam sind aber die Vorwürfe, das große historische Geschehen (in Italien — freilich nicht hier allein — auch das symbolische Sein [Raffael]).

Als Perspektiviker hat Raffael sich ganz seinen großen unmittelbaren Vorgängern, insbesondere seinem Lehrer, Landsmann und Vorbild Perugino angeschlossen. Wie dieser, sowie Botticelli und Ghirlandajo (siehe oben), ist Raffael Anhänger der zentrischen Darstellung. Charakteristisch ist für Raffael ferner die Vorliebe, die er gleichfalls mit Perugino teilt, für zentrale, symmetrische Komposition. Ist letztere häufig, zumal in den früheren, in mancher Hinsicht freilich gewaltigsten Werken, so ist die perspektivische Zentrizität anscheinend ausnahmslos. Die große Mehrzahl der berühmtesten Werke Raffaels scheint dies ohne weiteres auf den ersten Blick zu bestätigen. Aber gerade die *Camera della Segnatura,* die diesen Satz durch die Schule von Athen, die Disputa, den Parnaß und die Allegorie der vierten Lunette so glänzend bestätigt, scheint zwei Ausnahmen zu enthalten: es sind die zwei Bilder: »Justinian erhält die Pandekten« und »Gregor übergibt die Dekretalien«; sie sind beide exzentrisch, und zwar extratabulär; sie sind es aber nur, solange man sie außerhalb ihres Zusammenhangs betrachtet; sie befinden sich nämlich links und rechts von der

Tür der vierten Wand; das Bild links ist rechts extratabulär exzentrisch, das rechts links, und zwar gerade soviel, daß wir zu einem gemeinsamen Blickpunkt vor der Mitte der Tür kommen; wir haben hier noch einmal ein Triptychon vor uns, ein Triptychon freilich ohne Mittelbild.

Auch bei stark asymmetrischen Bildern mit starker »Versuchung zur Exzentrizität« (Borgobrand) ist Raffael dem zentrischen Prinzip treu geblieben. Ich habe in seinem ganzen Werk nur einen Rückfall, wenn ich so sagen darf, gefunden; es ist die »Predigt des Paulus« (Tafelbild V), freilich auch ein Fall, in dem die Versuchung besonders groß gewesen ist; erstens liegt einer der Fälle vor, die typisch sind als »prädisponierend«: eine Plattform (diesmal ohne Thron), die als »Ecke« in den Bildraum hineinragt, und zwar über die Bildmitte hinaus, und so, daß der eine Schenkel des Winkels der Ecke der Bildfläche parallel läuft; der Winkel müßte unter diesen Umständen bei zentrischer Darstellung stumpf gebildet werden, er wird aber spitz gebildet. Der einzige Autor — wir werden mit ihm im folgenden Teil näher bekannt werden —, der über diese Dinge nachgedacht hat, meinte, es solle durch die Änderung des Winkels (die nur durch exzentrische Verlegung des Augpunktes möglich wird!) die »strahlige Anordnung« der Treppenkanten vermieden werden; diese wird aber gar nicht vermieden, nur unwesentlich geändert; es wird aber etwas anderes erreicht, was gerade in diesem Falle äußerst zweckentsprechend erscheinen mußte und auch für einen Raffael ein würdigeres Motiv darstellen würde, von der Regel abzuweichen: in ihrer spitzwinkligen Bildung bekommt nämlich die Plattformecke etwas Aggressives, das die geistige Aggressivität des Mannes, der von ihr aus predigt, trägt, wie der Baß die Melodie: wie Worte und Gebärde, so wühlt sich dieses Piedestal in die Masse der Zuhörer ein! Zugleich fällt der Sehpunkt auf die Hauptgruppe dieser Zuhörer (den stehenden Mann dem Apostel gegenüber). —

(Mehrere Male tritt mäßige Exzentrizität in der Bilderreihe der Loggien auf; es mögen hier fremde Hände im Spiel gewesen sein. Ein einziges Schrägbild weist die *Stanza del incendio* in der »Krönung Karls« auf.)

Zeitgenossen und Nachfolger Dürers und Raffaels.

a) Im Norden.

Die reichliche Anwendung des exzentrischen Standpunkts ist bei Dürer nicht etwa eine persönliche, altertümelnde Liebhaberei; wir treffen sie in Deutschland zu seiner Zeit und später allgemein, wie wir sie schon bei

den Vorgängern (vor allem auch Schongauer) treffen konnten; um statt vieler beliebiger ein Beispiel zu nennen, das sich dem schönsten Dürerschen an die Seite stellen darf — es ist charakteristischerweise wieder ein graphisches Werk! —, verweise ich auf Burckmairs »Tod als Würger«; das Werk ist wie der Dürersche »Hieronymus« fast marginal exzentrisch, und zwar auch rechtseitig (die Perspektive ist gleichfalls konstruiert!). Von Zeitgenossen Dürers sei noch Pacher erwähnt, als derjenige Deutsche, dem für Raumgeometrie — wohl infolge norditalienischen Einflusses — eine besondere Leidenschaft eignete.

Die Holzschnittfolgen der nachdürerschen Zeit bilden überhaupt reiche Belege (auch in der Nachblüte des 19. Jahrhunderts [Rethel, Richter]).

b) Im Süden

ist die Lage wieder wesentlich anders. Die »perspektivische Strenge« des ausgehenden Quattrocento scheint bis zu einem gewissen Grade in Fleisch und Blut der Nation übergegangen zu sein. An die absoluten Zentriker — Botticelli, Ghirlandajo, Perugino — schließt sich nicht etwa nur Raffael an, nein, in gleicher Weise ein Fra Bartolomeo und ein Andrea del Sarto (vergleiche dessen »Verkündigung« !) und im ganzen auch die Folgezeit, insbesondere also die venezianische Kunst. Immerhin ist die Unterwerfung unter die Orthodoxie keine unbedingte. Ausnahmen kommen, zumal in Venedig, nicht allzu selten vor, wie denn auch hier, in Carpaccio, die alte Manier sich am tiefsten aus dem 15. ins 16. Jahrhundert hinein in bedeutenden Werken lebendig erhalten hatte. Eine ganz »persönliche« Perspektive hat sich, für seine Porträts, Bronzino geschaffen (vergleiche »Ugolino Martelli«, Berlin, $\frac{1/11}{12}$, in deutlichem Zusammenhang mit dem Gesamtcharakter der Bilder). Bei Paolo Veronese allein habe ich vergebens nach einem exzentrischen Bilde gesucht; von dem jugendlichen Tizian wäre eine stark sprechende Ausnahme (Verkündigung der Frühzeit) zu erwähnen (ein wenig bedeutendes und ganz uncharakteristisches Bild); sie ist, wie die besprochene Verkündigung des Pollajuolo, dadurch ausgezeichnet, daß der exzentrische Augpunkt — bewußt? — dazu verwendet ist, dem Himmelsboten einen Akzent zu verleihen. Wir kommen auf Tizian in der Besprechung des Barocks zurück. Von dem späteren Tintoretto habe ich zwei sehr typische exzentrische Werke gefunden, darunter ein gegenständlich recht sehr bedeutsames, die Hochzeit zu Kana (das andere ist die »Auffindung der Leiche des heiligen Markus«). (Das erste ist $\frac{1/2}{3}$, wodurch wiederum eine wert-

volle Akzentuierung herauskommt, diejenige nämlich von Christus, sowie der ausgiebige Einblick in die ganze Tischgesellschaft [Tafelbild VI [1])]).

Der Barock.

Der Barock wird wohl am besten verstanden als die Epoche der Irrationalität, des Inkommensurabeln. Auf die Quellen, aus denen die neue Denk- und Fühlweise abgeleitet werden kann, brauchen wir nicht einzugehen; sie sind zum Teil wohl in sehr tiefen Schichten der Völkerpsyche zu suchen; für uns ist der Barock der Malerei als reaktive Überwindung — wenn man will Weiterbildung — der rationalen, durch und durch aufs Kommensurable gerichteten, maßsuchenden und maßhaltenden Gesinnung der Renaissance (man denke an die Bestrebungen der Theoretiker — und nicht nur der italienischen!) genügend verständlich.

Von dieser heißblütigen Zeit des Irrationalen werden wir einen endgültigen Bruch mit der kühlen, durchsichtigen Reliefbühne des Frontalismus erwarten, der ja, wie wir glauben annehmen zu dürfen, im Exzentrizismus als Seele steckt. Man wird darauf gefaßt sein, daß nun der ganze Reichtum der verbannten Schrägansichten hereinbrechen wird, wie die visionären Scharen der Seligen aus den geöffneten Himmeln der barocken Deckenmalerei; ja man wird sein Ohr einstellen auf die schmetternden Trompetenstöße der kühnsten Übereckstellungen; denn nach Affekt, auch dem schmerzlichen Affekt, dürstet das Lustbedürfnis — und die Lüsternheit! — der Zeit.

Wir werden enttäuscht! Doch nur, weil das alles der neuen Stimmung nicht Genüge tut; man geht weiter; man löscht die Architektur überhaupt aus; und wo man sie gibt, wird sie aller Möglichkeit beraubt, ihre Stimme, die immer noch eine zu klare Sprache sprechen würde, zur Geltung zu bringen (durch Verdeckung — mittels Menschen, Blumen, Wolken — gerade an den sprechenden Stellen); oder man gibt sie, dem jetzt häufigen Standort der Bilder an Decken und Gewölben halb, nicht ganz entsprechend, in einer Art Untensicht, die alle gewohnte Ansicht verdreht, das Parallele konvergieren läßt und alle rechten Winkel verbiegt. Der inkommensurablen Figur des Menschen und Wolken fällt die Herrschaft im Bilde zu, oder — tiefer Dämmerung, aus der es nur hin und wieder aufblitzt. Als ein Bild, das die skizzierten Eigentümlichkeiten des Barock, obwohl ein Spätling dieser Zeit, recht deutlich zeigt, dabei

[1]) Auf der Photographie, die unserer Abbildung zugrunde liegt, besteht ganz leichte Schrägstellung, auf anderen Reproduktionen nicht.



aber doch — ausnahmsweise — frontal und exzentrisch ist, sei »Barbarossas Hochzeit« aus dem Würzburger Schloß, von Tiepolo, erwähnt (Tafelbild VII).

Das Gesagte gilt von der Kunst des Barockzeitalters, soweit sie barock gewesen ist; man vergleiche etwa Rubens (nur ein einziges wirkliches Schrägbild, Kl. K. Nr. 326). Als Vorläufer kommen aber schon ein Tizian mit seinem Abendmahl in Urbino in Betracht, auch mit seiner Madonna des Hauses Pesaro (bei genauem Zusehen ist sie wahrscheinlich exzentrisch; vergleiche auch Kl. K. 74, 94, 95, 161, 170 II). In der Zeit des Formenrausches, der ganz sachgemäß seine Welt so gern in den Himmel verlegte, lebt aber auch ein Geschlecht, das fester als alle frühere Kunst am Boden wurzelt, ja das Irdischste nicht scheut. Es kommt in Italien zuerst in dem einen der Caracci (Annibale), dann und besonders in Caravaggio auf und ist nie sehr stark geworden; wohl aber hat es im Norden sich eine Stätte geschaffen, weithin sichtbar; das starknackige Holland hat, wie politisch und religiös, so in der Kunst dem allgemeinen Strudel sich entzogen (es war ganz im allgemeinen schon am Anfang dieses Teiles hiervon die Rede); es hat seinen nüchternen, auf das Saubere, Übersichtliche, Berechenbare gerichteten Sinn behalten und in der Kunst zur Geltung gebracht; man kann im Quattrocento kaum »geometrischere« Bilder finden als im Holland des 17. Jahrhunderts; und es sind Namen von bestem Klang, die hier genannt sein wollen: Gerard Dou, Gerard Terborch, Jan Steen, Gabriel Metsu, Jan Vermeer van Delft, Frans Mieris der Ältere und vor allen Pieter de Hoogh (Tafelbild X).

Doch ist eins zu beachten: die Mehrzahl dieser Künstler hat doch der Zeit des Irrationalismus ihren Tribut gezahlt. Man erfährt zwar bei den Werken all der genannten Meister wieder den beruhigenden Eindruck des frontalen Stils; sieht man aber genauer zu, so zeigen doch fast alle diese Maler, mit Ausnahme des Pieter de Hoogh, gegenüber quattrocentistischen und anderen Bildern des geometrischen Stils eine mehr oder weniger starke Verschleierung, eine Verwischung beziehungsweise Verdeckung des geometrischen Gerippes, ersteres durch Beleuchtungsdifferenzen, letzteres durch Überschneidung architektonisch wichtiger Teile durch andere nichtarchitektonische, oder Hinausverlegen ersterer über den Bildrand hinaus; ein Beispiel:

van der Meer van Delft zeigt in 10 Interieurs vom fraglichen Typus dreimal die Eckkante — es sind alles Interieurs! — nicht (in diesen 3 Fällen zweimal die Decke, zweimal den Boden nicht); siebenmal wohl die Ecke (dabei aber sechsmal die Decke nicht, viermal den Boden nicht!).

Vollendet klar ist die Raumbildung bei Pieter de Hoogh; sie ist immer der Frontalität unterworfen, und wie fast überall, wo die Fron-

talität herrscht[1]), so kommt auch hier ihre abnorme Form, die exzentrische, vor; ja leichte Exzentrizität $\left(\text{von } \frac{1}{3} - \frac{1}{4}\right)$ ist sogar die Regel; es fehlt die Exzentrizität im Berliner Bild »Die Mutter« (trotz sehr verführerischer Raumbildung — sie ist ganz analog der der Pollajuoloschen Verkündigung!), sehr stark exzentrisch ist dagegen die Hofszene der Londoner Nationalgalerie: $\frac{1/7}{8}$.

Auch der überragende Zeitgenosse dieser Meister macht von dem Verhalten seiner Landsleute, so sehr es den Anschein hat, keine Ausnahme. Ich nenne als exzentrische Bilder von Rembrandt (nach der Gesamtausgabe »Klassiker d. Kunst«): Nr. 32 $\left(\frac{1/3}{4}\right)$, 33 $\left(\frac{1}{10}\text{ l.ee.!}\right)$, 76 r $\left(\frac{3/2}{5}\right)$, 159 (stark r. et.!), 160 $\left(\frac{1/2}{3}\right)$, 184 $\left(\frac{5/2}{7}\right)$, 185 (stark r. et.), 209 $\left(\frac{1/7}{8}\right)$, 216 $\left(\frac{2/1}{3}\right)$, 218 $\left(\frac{2/1}{3}\right)$, 236 r $\left(\frac{2/1}{3}\right)$, 256 $\left(\frac{3/1}{4}\right)$, 298 ff., 325 (fast l. m.).

Die Kunst all dieser Künstler steht zwischen der des vollen Rationalismus der Klassizität und der der vollen Irrationalität des eigentlichen Barock in der Mitte, wie in der Musikgeschichte die Kunst von Schumann und Brahms zwischen der eines Mozart und eines Wagner steht.

Gerade in der typisch holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts taucht aber auch schon die Schrägansicht auf, in deutlichstem Zusammenhang mit dem Gegenstand und der Gesinnung der Darstellung, wie die bloße Nennung der Namen Ostade, Steen und verwandter verrät (siehe etwa Jan Steens »Wirtsgarten« und vergleiche Liebermanns »Biergarten« rund zweihundert Jahre später; doch fügen auch diese wilden Gesellen sich zumeist noch der alten Regel).

Beim Verklingen des Barock wird das Architektonische auch in weiterer Verbreitung wieder laut, am frühesten und stärksten, in natürlicher Abhängigkeit vom Stoff, bei den Sittenschilderern, wie etwa Moreau le Jeune in Frankreich, Chodowiecki in Deutschland, Hogarth in England. Und da wird denn auch die Wandlung offenbar. Ist es nur die Änderung des Raumgefühls im allgemeinen, die hier so stark spricht, oder ist die satirische Tendenz, die auf Mißtöne aus ist, dabei im Spiele?

Ich exemplifiziere an Hogarth, bei dem die bewußte Tendenz am

[1]) Die Ausnahmen im Abschnitt über die italienische Kunst des ausgehenden 15. und des angehenden 16. Jahrhunderts.



stärksten entwickelt ist: bei ihm ist die Schrägstellung die Regel (man vergleiche die Bilderserie der »Konvenienz-Ehe« [Tafelbild XII]).

Anderen Zwecken dient aber nach wie vor eine andere Perspektive, die zentrale oder exzentrische Frontansicht:

Die Maler, die dem tändelnden Leben des Rokoko die gute Seite abzugewinnen wissen (das maßvoll bewegte, bewegt maßvolle Sein), sie greifen wieder zur Perspektive der Ruhe, ohne Steifigkeit und Starrheit, zur Exzentrizität, so etwa Lancret bei seiner Gesellschaft im Gartenpavillon $\left(\text{ungefähr } \frac{1/2}{3}\right)$, Watteau beim Konzert im Freien ungefähr $\frac{32}{5}$ (vergleiche auch die Bemerkung über Tiepolo, oben S. 570 f. und Tafelbild VII).

Die moderne Zeit.

Die Loslösung vom Barock wird zum bewußten Gegensatz zunächst in Richtungen, die in frühen, einfachen, klaren Zeiten ihr Vorbild sehen — sie bringen auch die Eigentümlichkeit dieser Frühzeiten, die uns hier interessiert: Cornelius — um das Nächstliegende zu nehmen — hat in seiner Traumdeutung und anderen Bildern freilich nicht sehr stark exzentrische Werke geschaffen; bald aber schlägt die Kunst im eigenen heimatlichen und zeitgenössischen Boden Wurzel, und damit tritt die entscheidende Wendung ein, gegen Mitte des vergangenen Jahrhunderts: die Herrschaft der Frontalität bricht zusammen; nicht nur, daß man ihre abnorme Form unterdrückte — ich meine natürlich die exzentrische Frontansicht —, nein, auch die durchaus berechtigte und von den größten Meistern immer vertretene Form der zentrischen Ansicht muß weichen. Ich habe darüber, über den Grund dieser Erscheinung, schon oben meine Meinung gesagt: ich sehe den Grund in dem realistischen Grundzug, der die Dinge packen will, wie sie eben der Zufall bietet; und dieser bietet sie unter tausend Fällen vielleicht einmal in Frontansicht.

Aber auch hier noch gehen besondere Temperamente besondere Wege, erzwingen sich besondere Stoffe ihre besondere Form. Es scheint aber die Zeit doch auf absolute Wahrhaftigkeit hinzudrängen; und diese schließt nach unserer Auffassung das exzentrische Frontbild aus.

Das Interieur, das zu exzentrischer Darstellung zu allen Zeiten wohl den meisten Anlaß gegeben hat, verliert gegen Ende des Jahrhunderts, wie es scheint, die Macht der Verführung zur Exzentrizität mehr und mehr.

Eine Reihe von drei Beispielen mag das für unsere deutsche Kunst zeigen (es braucht kaum gesagt zu werden, daß die revolutionärere, führende Kunst der Franzosen die Änderungen noch früher und durch-

greifender zeigt; für sie Namen zu nennen, ist deshalb überflüssig): Kersting, einer der Sterne der »Jahrhundertausstellung«, Schwind und Uhde seien ausgewählt, wie man sieht, alles Künstler, die gar nicht zu den krassesten Realisten gehören.

Kersting (1787—1840)[1].

Einer »Schrägecke« (»Mädchen vor dem Spiegel« 1822, »Stiller Garten« 36) stehen fünf exzentrische Frontansichten gegenüber (es sind übrigens diese Bilder Kerstings es gewesen, die mich die Exzentrizität entdecken ließen!):

1. Selbstbildnis, 1811 (ebenda S. 19, Tafelbild XI): fast marg. exz. (rechtseit.).
2. Die Stickerin, 1812 (S. 23): fast marginal exzentrisch (links).
3. »Der elegante Leser«, 1812 (S. 33): extratabulär exzentrisch $\left(\text{l. } \frac{2}{7}\right)$.
4. Paar am Fenster, 1817 (S. 22): extratabulär exzentrisch $\left(\text{r. } \frac{2}{9}\right)$.
5. Friedrich (der Maler) im Atelier (ohne Datum) (S. 30): $\frac{9/1}{10}$.

Diese Bilder zeigen die Exzentrizität ausnahmslos in einem besonders hohen Grade (alle fast marginal, zwei gar extratabulär; es war bei ihnen deshalb auch am leichtesten das Eigentümliche herauszuempfinden). Es braucht wohl nicht gesagt zu werden, daß die übrigen Eigenschaften der Bilder den Gedanken an Ungeschick als Quelle der Abnormität völlig ausschließen.

Ich erwähne anhangsweise, daß (Material am selben Orte S. 27) der berühmtere Friedrich eins der erstaunlichsten seiner erstaunlichen Bilder auch in — mäßiger Exzentrizität gemalt hat, $\frac{1/3}{4}$, seine »Frau im Atelierfenster«; ferner, daß man in einem Bilde eines unbekannten Zeitgenossen der beiden Meister (»Graf Lichnowsky«, ebenda S. 39) jene merkwürdige exzentrische Perspektive Bronzinos wieder aufleben sieht, die fast wie Albdrücken auf uns wirkt.

Von größter Bedeutung dürfte es sein, daß das erwähnte Schrägbild das jüngste aller erwähnten (und bekannten hierher gehörigen) Bilder ist; es scheint also die »Bekehrung« der Zeit zur perspektivischen Natürlichkeit schon im Leben Kerstings wirksam gewesen zu sein.

Das Bild ändert sich erheblich bei

Schwind (1804—1871)[2].

In dem sehr reichen Lebenswerk hat die Schrägansicht das erste Wort. Frontansicht kommt aber nicht selten vor, und auch ihre ab-

[1]) Eine reiche Auswahl seiner Bilder außer in dem großen Bruckmann-Werk über die Jahrhundertausstellung in einem der blauen Bücher von Langewiesche, dem »Stillen Garten« (alle meine Beispiele sind dort zu finden).

[2]) Gesamtwerk in den »Klassikern der Kunst« Bd. IX.

norme, exzentrische Form ist nicht ganz selten (Zahlenverhältnis ungefähr 20 : 15 : 10).

Die Frontansicht, die normale wie die abnorme, ist aber bestimmten Zwecken vorbehalten, die in der Kunst Schwinds gerade eine besonders starke Rolle spielen, ohne welchen Umstand sie viel mehr zurückgetreten wären: sie findet sich in Bildern, die erstens dekorativen Charakter tragen (meist Wandgemälde), die zweitens altertümeln, d. h. stofflich und stilistisch in eine frühere Zeit zurückgreifen, die drittens bedeutsame, meist figurenreiche Szenen darstellen; alle drei Bedingungen werden vom zentralgesehenen, in der Komposition meist symmetrischen Frontalbild, die zwei ersten vom exzentrischen — und meist asymmetrischen — Frontalbild erfüllt.

Ich gebe, um eine Kontrolle des Materials zu ermöglichen, die Nummern der verschiedenen Bildarten (nach der erwähnten Gesamtausgabe):

Zentrisches Frontalbild: 80 (u. l.), 114 (l. u. r.), 118, 137 f., 153, 203, 231, 245, 246, 287, 305 ff., 337, 365, 367.

Exzentrisches Frontalbild: 65, 81 (l. u.), 84 (u.), 85 (l. o.), 105 (l. o.), 132 (l. u. r.), 142, 317, 360, 392.

Schrägbild: 28 ff., 56, 66, 77 (r. u.), 78 (l. u.), 84 (r. o., l. u.), 85 (47), 105 (r. o.), 128, 140, 154, 207 f., 264 (r. u.), 314 f., 333, 394, 398, 402 (r.), 449, 497.

Uhde (1844—1910) [1]).

Bei ihm taucht die Exzentrizität nur noch wie eine ferne Erinnerung hin und wieder, und, wie man glauben könnte, nur in Stunden der Entspannung auf; alle seine bedeutenderen Bilder nämlich sind zentral gesehen; die Exzentrizität ist nur in Bildern zu treffen, die neben den anderen fast wie »Parerga« stehen.

Es sind (nach der Gesamtausgabe in den »Klassikern der Kunst« zitiert) Nr. 27, 116, 117, 119, 247, 259 (181 ist fraglich).

Fast ausnahmslos macht sich die Exzentrizität auch nur in wenig sprechendem Beiwerk geltend. Dabei ist zu beachten, daß die Werke, die eine Bestimmung der Perspektive sehr leicht machen (hauptsächlich Innenräume) bei Uhde sehr häufig sind (etwa siebenzig habe ich gezählt).

Sehr interessant ist das Triptychon Uhdes (in zwei wesensgleichen Redaktionen); es scheint auf den ersten Blick (nur rechts sind die Anhaltspunkte greifbar) nach der alten Manier gesehen, von dem einen Zentrum des Mittelbildes aus; genaueres Zusehen zeigt aber, daß der Raum (rechts) etwas über Eck gestellt, also zentral gesehen ist.

Der Fall Uhde ist um so lehrreicher, als Uhde, wie Schwind, die großen Gegenstände keineswegs meidet; seine religiösen Bilder sind wohl als seine Hauptwerke anzusehen. Und gerade in diesen, wo

[1]) Gleichfalls in den »Klassikern der Kunst«.

nicht nur Frontalität, sondern auch Zentrizität und zwar der Perspektive und der Komposition von jeher am unumschränktesten herrschten, gibt sich Uhde als »Moderner«, verzichtet auf kompositionelle nicht nur, sondern auch perspektivische Zentrizität.

Beispiel: Tafelbild XIII, dem ich als allseitigen Gegensatz die alte Redaktion desselben Vorwurfs von Lionardo da Vinci beigegeben habe (Tafelbild II).

Daß bei den Realisten reinster Zucht, die in der Methode das Ziel sehen, alle Frontalität geradezu fanatisch vermieden wird, braucht kaum gesagt zu werden. Aber ganz allgemein scheint die Macht der »Form« gebrochen (die Wandlung geht einer ähnlichen formalen in der Musik ganz parallel, nur daß der Geist ein anderer ist hier und dort, in der Musik barock, hier irdisch bis zur Nüchternheit); ich sage: der »Form«, denn in der Herrschaft der Frontalität war ein starker Wille zur Form im Sinne der Geformtheit, der Regelmäßigkeit, der uns adäquaten Struktur lebendig, eben der Wille, der allem Rationalismus eigentümlich ist. Der Empirismus siegt auch in der Kunst, der Kunst wenigstens, die dem Verstand am nächsten steht, mit ihm das Organ gemeinsam hat, in der Kunst des Auges, des Raumsinnes überhaupt. Heute freilich scheint ein neuer Umschwung sich vollziehen zu wollen, wenn anders Bemühungen wie die Hildebrands um Reform der Plastik oder die Bewegung für die Reliefbühne wirklich Zeichen der Zeit sind.

Dies meine Deutung! Eine andere soll der Leser im nächsten Teil dieses Aufsatzes kennen lernen, um sie selber der meinigen gegenüber abwägen zu können.

Dritter Hauptteil.

(Literarhistorischer Teil.)

Die Beurteilung der „ästhetischen Perspektive“ durch die Literatur.

Am Eingang unserer Betrachtungen steht das Versprechen, daß es sich um eine neue Sache handeln werde, zu der das Titelwort »ästhetische Perspektive« der neue Name sei. Es ist hinzugefügt, daß die Bezeichnung »neu« in einem gewissen eingeschränkten Sinne zu verstehen sei, der im dritten Teile klarzulegen sei. Diese Klarstellung ist zunächst unsere erste Pflicht.

Als ich den ersten und den zweiten Teil der vorliegenden Studie in die Form gebracht hatte, die sie behalten haben, da habe ich die bewußten Einleitungsworte noch ohne den einschränkenden Zusatz hinsetzen können. Ich hatte damals das Recht, der Meinung zu sein, nicht zwar die Exzentrizität als erster beachtet zu haben, wohl aber in ihr mehr als eine Zufälligkeit oder eine Äußerung künstlerischer Laune, vielleicht raumsinnlicher Perversität erkannt zu haben, festgestellt zu haben, welch großen Raum sie in der besten Kunst aller Zeiten einnimmt, und zu bestimmten Deutungen ihres Vorkommens gelangt zu sein, kurz, sie zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Betrachtung gemacht zu haben. Dieses Recht war mir durch ernste literarische Bemühungen nicht geschmälert worden; lange Bemühungen hatten nur ein sehr kümmerliches Ergebnis gehabt, indem ich auf der Münchener königlichen Bibliothek, die mir damals am nächsten lag, bei der ich aber auch am ehesten auf eine ordentliche Ausbeute glaubte hoffen zu dürfen, nur wenig Literatur fand, desgleichen, später, auf der sonst recht reichhaltigen Basler Bibliothek. Was ich vorfand und was ich mir schließlich käuflich erwarb, machte zu weiteren Nachforschungen wenig Mut. Ich habe solche trotzdem bei nächster Gelegenheit, am Berliner Kunstgewerbemuseum, vorgenommen; das Material war reichlicher, die Ausbeute aber noch ärmlicher; ein Dutzend Lehrbücher der Perspektive ungefähr — so stellte ich fest — streifte unseren Gegenstand nicht mit einem Wort; es schien sich die Meinung einer sehr kompetenten Persönlichkeit, mit der ich gleich anfangs von meinen Gedanken gesprochen hatte, zu bewahrheiten, daß es über den Gegenstand Literatur nicht gebe. Der Zufall wollte indes, daß die zwei letzten Bücher, die ich in die Hand bekam, dem Gegenstand so nahe kamen, daß ich mich in letzter Stunde zu jenem Zusatz zu den Einleitungsworten genötigt sah; diese Arbeiten enthielten nämlich beide nicht nur ausführlichere Angaben über das Vorkommen der Exzentrizität zu verschiedenen Zeiten der neuen Kunstentwicklung, sondern auch eine klare Stellungnahme zu ihr, eine Stellungnahme zwar, die sich bei einem von ihnen, G. Niemann, gar nicht, beim anderen, G. Schreiber, nur sehr zum Teil mit der meinigen deckte, insofern also meine Bemühungen keineswegs überflüssig machte, eine Stellungnahme aber, die doch durchaus auf den Titel einer wissenschaftlichen Fassung und Lösung des Problems Anspruch erheben kann.

Das Verdienst, das mir bleibt, ist dieses: erstens, jenen Lösungen eine andere gegenübergestellt, beziehungsweise einem dort (bei Schreiber) vorhandenen Ansatz volles Gewicht verliehen zu haben (wie ich hoffe); zweitens aber einen Zweig der Perspektive, der sich bis dahin im Geäste der Gesamtwissenschaft verlor, seinem eigenartigen Wesen ent-

sprechend, als »ästhetische« Perspektive der übrigen mathematischen oder geometrischen Perspektive gegenüber herausgeholt und mit einem Namen versehen zu haben (über die Bedeutung solcher Namengebungen habe ich mich an anderer Stelle ausgesprochen), der geeignet ist, das Zurücksinken des Herausgehobenen in die alte Umgebung und Umhüllung zu verhüten; drittens glaube ich ein Verdienst darin sehen zu dürfen (und hierin hoffe ich auch den Lohn für meine nicht immer leichte und andere Interessen unangenehm verkürzende Arbeit zu finden), daß ich den Gegenstand aus dem Gesichtskreis der Perspektiviker von Fach in den der Künstler, vor allem aber der Kunstgelehrten und der Ästhetiker rückte. Denn gerade dieses, insbesondere die Beachtung der Kunstgelehrten und Ästhetiker, kann sehr fruchtbar werden; es wird der Kunstbetrachtung ein ganz neuer Schacht eröffnet, schon der genießenden Betrachtung und dem vorbereitenden monographischen Studium, wie es noch üblich ist, vor allem aber jenen tieferdringenden wissenschaftlichen Bemühungen, denen eine hoffentlich nicht mehr allzu ferne Zukunft die erste große »Allgemeine Kunstgeschichte« oder besser »Kunstlehre« (Kunst im Sinne von »darstellender« Raumkunst) verdanken wird.

Auch der experimentellen Ästhetik dürfte ein nicht unergiebiges Arbeitsfeld eröffnet sein. —

Indem wir die mehr oder weniger kümmerlichen Bemerkungen, die Lehrbücher und Enzyklopädieartikel — die letzteren sind den ersteren, soviel ich feststellen konnte, überlegen — uns bieten, und die über eine mehr oder weniger bedingte Zulassung oder aber Verurteilung der horizontalen Exzentrizität nicht hinausgehen, auf sich beruhen lassen, wenden wir uns den Ausführungen der beiden genannten Autoren zu, die auf eingehendere Besprechung Anspruch haben, und zwar der kritischen Erörterung des wichtigsten, weil in der Tat wohl unter Frage zu stellenden Punktes unseres Problems, der Erklärung, der Deutung der horizontalen Exzentrizität, während die übrige Literatur nur zur Beleuchtung ihrer »Zulässigkeit«, einem normativen und daher in gewissem Sinne persönlichen Probleme Anlaß gegeben hätte.

Niemann (sein Werk ohne Jahreszahl, nach gewissen Indizien etwa aus dem Jahre 1870) ist zunächst für uns (vom Standpunkt einer späteren Erörterung) interessant durch die allgemeine Kennzeichnung des Programms seiner historischen Einleitung (Niemann war Architekt!): »Für uns handelt es sich um die Entwicklung des Raumgefühls, welchem nur langsam die Ausbildung der theoretischen Perspektive nachfolgt« (siehe V, 1 m.).

Die Hauptstelle, die unseren Gegenstand, wenn schon etwas bei-

läufig, trifft und zugleich in einem anderen Lichte zeigt, als worin wir ihn gesehen haben (siehe V, 2 m.; sie widerspricht eigentlich der vorigen, wie man beachten möge), ist folgende:

»Die meisten Maler des 15. Jahrhunderts und über dasselbe hinaus leiden noch unter dem Zwange, den ihnen die neu entdeckten Gesetze der Perspektive auferlegen, sie nicht selten an freier Bewegung hindernd: ein hoher Horizont, ein zu kurzer Augenabstand (siehe unten S. 581) bringen oft die unschönsten Verzerrungen hervor. Bemerkenswert ist, daß die Gebäude stets in Frontansicht gegeben sind: nicht sowohl in der bewußten Absicht auf ruhige Wirkung, sondern weil die malerische Schrägstellung den Künstlern nicht geläufig war; dafür ist häufig das zweifelhafte Mittel gewählt, den Hauptpunkt ganz an den Rand des Bildes zu legen oder gar darüber hinaus, zur Erzielung einer breiteren Seitenansicht. ... Den auf malerische Wirkungen ausgehenden Bestrebungen steht das System der symmetrischen Anordnung gegenüber, hauptsächlich durch die Peruginer vertreten. Die rein äußerliche Symmetrie mit dem die Haltung der Komposition bedingenden Gebäude in der Mitte (Peruginos Sposalizio, Anbetung der Könige usw.) wird bei den Hervorragenden, wie Ghirlandajo oder Fra Bartolomeo, zum gegliederten Aufbau; das Vollendete gibt erst Raffael, welcher, alle Hilfsmittel völlig beherrschend, die konvergierenden Hauptlinien der Architektur in der Figurengruppe so ordnet, daß sie das unwillkürlich diesen Linien folgende Auge dem geistigen Mittelpunkte der Komposition zuführen; Hauptbeispiele die Disputa und die Schule von Athen.«

Die wichtigste Stelle für uns ist die gesperrt gedruckte: sie stellt zunächst das Vorkommen der exzentrischen Frontansicht (neben der zentralen) als ein keineswegs zu vernachlässigendes, vielmehr für eine Zeit intensivster künstlerischer Produktion typisches Phänomen fest; sie gibt dann aber vor allem für dieses Phänomen eine Deutung, eine Deutung aber, die von der unsrigen ganz und gar verschieden ist. Ich habe die Erklärung in inneren, künstlerischen, ästhetischen Gründen gesucht, in einem bestimmten Raumgeschmack, beziehungsweise noch tiefer wurzelnden seelischen Bedürfnissen, die ich in den betreffenden Zeiten als allgemein vorhanden glaubte annehmen zu dürfen. Niemann erklärt von außen her, aus nichtkünstlerischen, nichtästhetischen Motiven. Wo wir einen Willen sahen, sieht er eine Not: das Nichtanderskönnen ist nach ihm an der Frontalität, der normalen, wie der abnormen, exzentrischen, schuld. Die Exzentrizität wird, als Spezialfall der Frontalität, freilich durch ein Motiv erklärt, das auch wir — aber neben einem anderen und mehr als Faktor zweiten

Ranges — namhaft machten: die breitere Ansicht der fliehenden Wände (vgl. I. Teil, S. 451).

Während also in der erst zitierten Stelle die Kunst sich die Wissenschaft der Perspektive schafft, ihren sich entwickelnden Bedürfnissen, »Gefühlen«, gemäß, zeigt sie sich hier in einer Abhängigkeit von ihr, der Wissenschaft, die der Kunst in ihren wichtigsten, räumlich wichtigsten Zügen recht eigentlich das Gepräge gibt.

Bevor ich die Ansicht kritisiere, erteile ich noch **Guido Schreiber** das Wort (die mir zugängliche Auflage seines schönen Werkes ist 1854 erschienen; »mortuos plango«; das Buch ist von allen Büchern über Perspektive, die mir durch die Hand gegangen sind, gerade für Leser mit theoretischen Interessen das empfehlenswerteste; nach Angabe des Autors ist es ausschließlich für »Künstler« geschrieben — »Künstler« aber wohl nur im Gegensatz zu Technikern gedacht).

Schreiber hat sich mit unserem Gegenstande weit eingehender noch als Niemann beschäftigt; man könnte aus den verschiedenen Abschnitten und Abschnittchen seines Buches, die in Betracht kommen, beinahe eine »ästhetische Perspektive« zusammenstellen. Auch zum Thema eines zweiten geplanten Aufsatzes hat er manche Äußerung getan; wir werden ihm also später vielleicht wieder begegnen.

Unser gegenwärtiges Thema wird zuerst S. 47 angeschnitten in einer (vorläufigen) Besprechung der sog. »geraden« und der »schrägen« Ansicht; es wird die eigentliche Erledigung der Aufgabe zwar auf später verschoben (es ist ihr der letzte Abschnitt vor dem Übergang zur Schattenlehre, also am Schluß der eigentlichen Perspektive, gewidmet); der Gegenstand wird aber schon hier als »ein sehr bedeutsamer« angekündigt. Er findet tatsächlich in seiner einen Hälfte, der »geraden« Ansicht — es ist in der Hauptsache die exzentrische Form gemeint — auch schon weit vor jenem Abschnitt eine eingehende Würdigung, in dem Kapitel »Von der Lage des Augenpunktes«, S. 53 ff. Ich kann die Stelle nach den Ausführungen des ersten Teils wohl ohne weitere Einführung wiedergeben:

(1) 53 m. »An und für sich genommen muß es ganz natürlich erscheinen, daß man den Augenpunkt in die Mitte des Bildes legt«, d. h. diesen Punkt auf der senkrechten Linie annimmt, welche das Bild in zwei gleiche Hälften teilt. »Denn das ist klar, daß der Beschauer sich immer mitten vor das Bild stellen wird, wenn ihn nicht besondere Umstände, wie etwa der Glanz des Firnisses, veranlassen, eine seitliche Stellung einzunehmen.«

»Demungeachtet findet man, daß selbst die größten Meister nicht selten von dieser Annahme abgewichen

sind. Solcher Abweichung muß begreiflicherweise künstlerische(!) Intention zugrunde liegen, und um diese zu erfassen, müssen wir uns vorerst die Wirkung klar zu machen suchen, welche aus einem genau in der Mitte angenommenen Standpunkte hervorgehen kann. Hier werden wir zunächst auf das Wesen und die künstlerischen Beziehungen der Symmetrie hingelenkt. ... Die Symmetrie einer Gestalt als solcher ... muß in dem Beschauer stets das Gefühl des Gleichgewichts, also der inneren Ruhe erwecken. Wo darum durch irgend eine äußerliche Form oder räumliche Anordnung der Charakter von Ernst, Würde, Ruhe ausgedrückt werden soll, kann dies nur durch eine entsprechende Symmetrie dieser Form oder Anordnung geschehen. So sind die Bildungen der Architektur in ihrer höchsten Aufgabe stets symmetrisch und auch in der bildenden Kunst« (folgt eine Feststellung der Ausnahmestellung der einzelnen menschlichen Figuren, abgesehen von ihrer Verwendung als Träger [Karyatide]; Hinweis auf Raffael).

Im Anschluß an voriges Zitat, S. 54 m. ff., Historische Belege (besonders Perugino, Raffael, Lionardo); zur Einleitung die Bemerkung S. 54 m.: (2a) »Es wird sich aus solchem Studium ergeben, daß die Symmetrie als malerisches Moment, wie fast jedwedes Kunstmotiv, in doppelter Weise wirksam sein könne; sie kann wirken durch die Harmonie, die Übereinstimmung mit der ganzen Anordnung und Auffassung, oder aber durch den Kontrast, den Gegensatz hiervon.«

(2b) S. 56 m.: »Haben wir somit nachgewiesen, welche Wirkung sich erreichen lasse, wenn bei vollkommen symmetrischer Anordnung der architektonischen Gründe und Beiwerke eines Gemäldes der Augenpunkt genau in der Mittellinie angenommen wird, so wollen wir doch mit der Bemerkung nicht säumen, daß selbst die größten Künstler von solcher Übereinstimmung in Anlage und perspektivischer Ausführung stets nur einen höchst sparsamen Gebrauch gemacht und sie nur bei den erhabensten Gegenständen angewendet haben, wie es ja bekannter Grundsatz in jedweder Kunst bleibt, daß man nirgends mehr haushälterisch sein müsse, als mit der Anwendung großartiger Mittel, will man nicht Gefahr laufen, eintönig und frostig zu werden. So sehen wir ..., daß auf den Raffaelschen Bildern, bei welchen eine gewisse Symmetrie schon in der Disposition der Hauptgruppen innegehalten worden, wenig oder gar keine architektonischen Beiwerke vorkommen, deren persp. Darstellung wiederum eine ausgeprägte Symmetrie der Linien im Gefolge haben müßte ...« (?).

(Hübscher Hinweis auf Paolo Veroneses (Hochzeit zu Kana) asymmetrische Behandlung des Hintergrundes; auch bei »Christus beim Zöllner«.)

Und nun über die Exzentrizität:

(3) 57 m.: »Einer mißliebigen Symmetrie zu entgehen, welche aus der Anordnung eines Bildes entstehen könnte, hat man übrigens das einfache Mittel, den Augenpunkt etwas zur Seite zu rücken. Da der Verfasser kein allgemein bekanntes Bild zu nennen weiß, auf welches er sich in dieser Hinsicht beziehen könnte, so mag die auf S. 58 stehende Fig. 25 als Beispiel dienen« (Torbogen, symmetrisch, etwas von rechts gesehen [hierher gehört z. B. das oben, S. 561 unten, erwähnte Spätbild des Botticelli]).

(4) »Daß übrigens ein solches Zurseiterücken des Augenpunktes aus noch mannigfachen anderen Gründen geschehen könne, ja, daß es fast häufiger geschieht, als das Innehalten der Mitte, lehren uns die Werke beinahe aller namhaften Künstler, wenigstens der neueren Zeit« (?).

Dabei Hinweis auf Raffaels Predigt Pauli:

»Als Grund (der Verrückung des Augpunktes) läßt sich bald erkennen, daß die Staffeln der Freitreppe, deren Kanten ihre Flucht nach dem Augenpunkt haben, sich allzu fächerartig dargestellt hätten, wäre jener Augen- und Fluchtpunkt in die Mitte gesetzt worden.«

Als zweiter Beleg: Dürers »Hieronymus« (mit Abbildung, die die perspektivischen Hauptlinien enthält).

Hierzu die Bemerkung (S. 58 m.):

»Den Augenpunkt findet man nahe am rechten Rand des Bildes angenommen, offenbar zunächst in der Absicht, um für die Wand links und das große Fenster daselbst mehr Entwicklung zu gewinnen. Durch die Annahme des Augenpunktes in der Mitte des Bildes hätte zwar nur die Balkendecke des Gemachs ein Ansehen von starrer Symmetrie erhalten; allein auch schon dies wäre übel vereinbar gewesen mit der bequemen häuslichen Stille« usw.

(5) Zusatz über den kleinen Augenabstand (in Zusammenhang gebracht mit dem damaligen Konstruktionsverfahren [Unentbehrlichkeit der Distanzpunkte]) und über die Verzeichnung des Hieronymus; vergleiche Jantzen, H., Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz in dieser Zeitschr. Bd. VI, S. 119—123.

(6) »Zu unserer Frage über die passende Wahl des Augenpunktes zurückkehrend, begnügen wir uns mit dem Beisatz zum Vorhergehenden, daß diese Wahl eng zusammenhänge mit der Frage über gerade oder schräge Ansicht, welche wir, wie schon gesagt, erst an späterem Orte noch entscheidend zu besprechen haben.« Dies geschieht

(7) in besonderem Kapitel: »Schräge Ansichten« (mit Hinweis auf

§ 26, S. 45). — Hauptstelle: Über Wesen der geraden und der schrägen Ansicht p. 150 m.

Zunächst von dem »materiellen« Unterschied (Verzerrungen der beiden Bildformen, gehört [s. unten am Schluß] unter »Kompromiß-perspektive«); dann vom psychischen:

»Die beiden Zeichnungen« (gemeint ist die »gerade« [exzentrische] und die »schräge« [zentrische] Darstellung eines und desselben Gegenstandes [vgl. Abbildung S. 450 des I. Teils]) »haben also, wenn man sie miteinander in Vergleich bringt, einen ganz verschiedenen Ausdruck, eine verschiedene Stimmung.«

Etwas weiter unten, nach abermaliger Beachtung der »materiellen« Unterschiede: »Es kommen hier noch weit höhere, rein ästhetische Beziehungen zur Erwägung, Beziehungen, welche gleiche Wichtigkeit und innige Verwandtschaft mit demjenigen haben, was wir weiter oben schon über Augenabstand, Horizonthöhe, symmetrische und nicht-symmetrische Anordnung usw. vorgetragen haben.«

(8) Folgt Vergleich mit den Tonarten: Unterschied der Verhältnisse: in der Malerei steht die eine Möglichkeit der »geraden« (Front-)Ansicht den unendlich vielen Möglichkeiten der Schrägansicht gegenüber; in der Musik, in der Tonkunst, aber die eine Originaltonart nur einer Reihe anderer, zudem nicht prinzipiell verschiedener.

p. 152 m. f.: Historisches:

(9) »Jene Künstler des späteren Mittelalters, Brunellesco, Ghiberti, Lionardo, sowie Bramante und sein großer Schüler, Albrecht Dürer usw., welche sich wieder Kenntnis der Perspektive erworben hatten und sie aufs trefflichste anzuwenden verstanden, sie kannten doch nur die Eigentümlichkeiten des Augenpunktes und der Distanzpunkte, und wo bei ihnen einzelne Gegenstände in schräger Ansicht vorkommen, waren diese einfach über Eck gestellt, so daß ihre Flucht nach den letztgenannten Punkten ging (Demonstration am Stuhl in Dürers »Hieronymus«). ... Um mehr Bewegung und Abwechslung in die Linien zu bringen, ergriffen sie das Auskunftsmittel, den Augenpunkt auf die Seite zu rücken. ... Es ist bekannt, wie rasch nach Raffael der Naturalismus in der Kunst zur Herrschaft kam ... er mußte zu einer freieren Auffassung der Perspektive, zur Anwendung der ‚schrägen' Ansicht führen. Daß dies nicht mehr mit der Beharrlichkeit älterer Meister geschah, und darum auch ohne sonderlichen Erfolg, scheint wohl mit der ganzen Richtung der Kunst in jener Zeit zusammen zu hängen, sie eilte ihrem Verfall zu.

Dem Verfasser wenigstens sind außer den Skulpturen von Ghiberti und gleichzeitigen Florentiner Künstlern nur wenige Bilder älterer Meister bekannt geworden, worauf die schräge Ansicht gebraucht worden: Die arkad. Schäfer von Nic. Poussin, eine Landschaft desselben Meisters (im Vordergrunde Diogenes ...), endlich eine Venus mit Amor von Correggio, worauf freilich die perspektivischen Linien von untergeordneter Bedeutung sind.«

(10) p. 153 mn: »Unseres Dafürhaltens sollte die schräge Ansicht immer da gewählt werden, wo Leben und Bewegung den wesentlichen Charakter eines Bildes ausmachen, also in der Landschaft, im Genre.« Gleich darauf Bemerkung über Claude Lorrain: »Cl. L. hat zwar auf seinen Landschaften lediglich die gerade Ansicht angewendet, doch gewiß aus keinem anderen Grunde, als weil er in Behandlung der schrägen Ansicht nicht ganz bewandert war.«

(11) p. 154 mo: »Ein ähnliches Moment wie das der schrägen Ansicht in der Zeichnung ist überhaupt in der ganzen bildenden Kunst wirksam, nämlich das Moment der schrägen Stellung« im Sinne der »malerischen«, d. h. der Asymmetrie und der Schiefwinkligkeit!

(12) p. 154 m: »Man durchgehe die Skizzenbücher guter Zeichner und man wird unter zehn nach der Natur gezeichneten Ansichten neunmal die schräge Ansicht und einmal die gerade finden, wie das auch in der Natur der Sache liegt. Aber man betrachte die Arbeiten unserer modernen Landschaften- und Genremaler, selbst unserer Geschichtsmaler, und man wird unter hundert Kompositionen neunundneunzigmal die gerade Ansicht erblicken (Anm. 54, 5). Daß diese ewige Wiederkehr ... nicht bis zum Überdrusse langweilig erscheint, verdanken wir wieder der lieben Gewohnheit, denn an was alles kann der Mensch sich nicht nach und nach gewöhnen; ja, am Ende findet er sich in keiner anderen Weise mehr behaglich, als eben in der angewöhnten, kommt sie anderen auch unerträglich vor.«

Auch bei Schreiber also finden wir für die Exzentrizität, wie die Frontalität überhaupt, jene Erklärung Niemanns, wonach dieser merkwürdigen Einseitigkeit der Perspektive langer Jahrhunderte die mangelhafte Beherrschung des perspektivischen Wissens als Ursache zugrunde liegt; Schreiber ist nur weniger ausschließlich; er fällt zum mindesten aus der Rolle; denn wenn er sich auch in dem Abschnitt, der dem besonderen Thema — es hat bei ihm die Formulierung erhalten: »Gerade und schräge Ansicht« — eigens gewidmet ist, zu der bewußten »exogenen« Theorie, wie ich sie im Gegensatz zu meiner

»endogenen« der Kürze halber nennen will, als eigentlicher Erklärung für die Vorherrschaft der Frontalität zu bekennen scheint, so zeigt sich doch in den vorhergehenden Abschnitten, wo speziell die exzentrische Frontalität schon Anlaß zu eingehender Besprechung gibt (Zitate 1—6), daß Schreiber in der Anwendung der Frontalität überhaupt, wie der exzentrischen insbesondere, durchaus nicht nur eine Not, sondern auch manche Tugend sieht; Zitat 1 und 2 belegen dies für die zentrische Frontalität, 3 und 4 für die exzentrische; die »Tugenden«, von denen hier die Rede ist, sind ganz dieselben, auf die auch wir bei unserer Analyse gestoßen sind (vgl. I. Teil S. 451): der Eindruck geordneten, ruhigen, würdigen Seins usf. Auch die Hauptstelle, eben das Kapitel von der »geraden und schrägen Ansicht«, läßt dieses Gefühl für den ästhetischen Gegensatz der verschiedenen perspektivischen Anschauungen deutlich genug zu Worte kommen; ist doch gleich anfangs von dem »verschiedenen Ausdruck, der verschiedenen Stimmung« die Rede, und etwas weiter wird ausdrücklich von »rein ästhetischen Beziehungen« gesprochen. Die Verwandtschaft mit meiner eigenen Auffassung geht sogar soweit, daß es auch bei Schreiber zum Vergleich mit musikalischen Verhältnissen kommt, nur daß Schreiber die Frontansicht mit der Originaltonart, die schräge mit der Menge der übrigen Tonarten verglichen, während ich durch Entgegensetzung von Moll- und Durtonart dem Wesen der Sache näher zu kommen glaubte. Ich verhehle mir nicht, daß der Schreibersche Vergleich insofern einen Vorzug hat, als die Frontalität ein vereinzelter Grenzfall ist, freilich nur dann, wenn man von der Mannigfaltigkeit absieht, die die verschiedenen Grade der Exzentrizität bedingen, während der Schrägansicht eine unendliche Menge ist. Er scheint mir aber deshalb bedenklich, weil die Fähigkeit, die Originaltonart als eine bevorzugte zu erkennen, einstweilen doch recht wenig verbreitet sein dürfte. Übrigens kommt Schreiber gerade der gefühlsmäßigen Einschätzung, die in meinem musikalischen Vergleiche liegt, dadurch bis zur Berührung nahe, daß er die Schrägansicht für bestimmte Zwecke reserviert oder doch vorzugsweise angewandt wissen will (Zitat 10), für die Fälle nämlich, »wo Leben und Bewegung«, die entschieden in Dur gehen, »den wesentlichen Charakter eines Bildes ausmachen«. Immerhin, jenes Zusammensehen der Entwicklung der perspektivischen Hauptkategorien, wenn ich so sagen darf (eben »gerade und schräge Ansicht«), mit der Entwicklung der wissenschaftlichen Perspektive ist da und bildet einen Grund mehr, uns mit Niemann, der dieselbe Ansicht — viel dogmatischer — vertritt, auseinanderzusetzen. Es ist dabei nicht zu vergessen, daß Niemann jünger als Schreiber ist; ob von ihm abhängig, kann nicht gesagt werden; es trägt nämlich die per-

spektivische Literatur zumeist denselben »vornehmen« Charakter zur Schau, wie so viele geisteswissenschaftliche Werke: sie erwecken den Eindruck, als ob ihr Schöpfer sein ganzes Werk aus dem Nichts geschaffen hätte; Vordermänner, über die hinweg man zum Ziele drang, werden nicht genannt.

Also denn zur

Kritik jener exogenen Deutung der Bevorzugung frontaler Ansicht überhaupt und exzentrisch-frontaler insbesondere!

Sie bildet den wichtigsten Abschnitt dieses letzten und zugleich eine Ergänzung des ersten systematischen Teils.

Die Behauptung also, die widerlegt werden soll, ist die:

Die Bevorzugung der frontalen Ansicht der Dinge (insbesondere der Architekturen), die in der ganzen modernen Kunst so sehr ins Auge fällt, ist nicht eine eigentliche freie Bevorzugung, sondern eine erzwungene Beschränkung, erzwungen durch die mangelhafte Beherrschung der wissenschaftlichen Perspektive.

Ich darf wohl gleich zu den Gründen übergehen, die **gegen** diese Ansicht sprechen, und im Zusammenhang mit ihnen das erledigen, was zu ihren Gunsten zu sagen ist.

Ich halte diese Ansicht zunächst und vor allem darum für falsch, weil sich ihre grundlegende Voraussetzung nicht nachweisen läßt: der Parallelismus nämlich zwischen der Entwicklung der theoretischen Perspektive und der praktischen Perspektive im Sinne der Bevorzugung dieser oder jener »Grundauffassung«, wie wir »Gradansicht« (Frontalität) einerseits, Schrägansicht anderseits benennen können.

Das ist sehr leicht zu zeigen:

Die Entwicklung der theoretischen Perspektive ist nämlich eine ganz markante; drei Perioden heben sich scharf voneinander ab; man kann sie charakterisieren:

1. Die erste, die mit der Früh- und Hochrenaissance sich deckt, durch die Kenntnis des Augenpunktes oder Hauptpunktes und der Distanzpunkte als Anhaltspunkte für die extreme Schrägansicht (von 45° Neigung); sie genügte für die Bewältigung der Frontansicht, der zentralen wie der exzentrischen, sowie der genannten extremen Schrägansicht (literarische Vertreter: Brunellesco, Alberti u. a. m., 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts).

2. Die zweite, die noch in der vollen Hochrenaissance beginnt, durch Kenntnis der Bedeutung der Distanzpunkte für die Konstruktion auch beliebiger Schrägansichten (Jean Pélérin, ganz am Anfang des 16. Jahrhunderts).

3. Die dritte, neu nur noch in einem Punkte zweiter Ordnung, durch Erleichterung der Konstruktion: »freie Perspektive« (Lambert 1759, auf den Schultern Guido Ubaldos) (ein Konstruktionsverfahren, das eine Beschränkung auf die Bildfläche als Konstruktionsbasis ermöglicht).

Dieser theoretischen entspricht nun die Entwicklung der »praktischen Perspektive«, wie wir auf Grund des zweiten Teils unserer Betrachtungen behaupten können, in keiner Weise; das gibt auch zunächst Schreiber zu; man erinnert sich der Stelle in Zitat 9, Mitte, wo der Autor die »exogene« Theorie vertritt und, freilich sofort wieder schwankend beziehungsweise nach der Seite unserer endogenen Auffassung sich hinneigend, deduziert, daß der »Naturalismus, der rasch nach Raffael zur Herrschaft kam«, ein Überhandnehmen der Schrägansicht hätte zur Folge haben müssen. Er gesteht aber zu, daß es damit in Wirklichkeit nichts sei; er sucht die Erklärung im Nachlassen des künstlerischen Ernstes, dem Überhandnehmen der Bequemlichkeit.

Dazu einige Fragen!

Kann jemand im Ernste glauben, dem Genie eines Lionardo, eines Michelangelo, eines Raffael, dem Genie dieser ganzen Zeit wäre es unmöglich gewesen, eine richtige Schrägansicht aufs Bild zu bringen, wenn die Sehnsucht der Zeit auf diese Schrägansicht aus gewesen wäre? Gewiß, mit einem »ungefähr« wie die frühere Zeit, die an die Schrägansicht sich tatsächlich, und meist mit besserem Glück als an die exzentrische Frontansicht herangewagt hat (schon im 14. Jahrhundert in Italien: Giotto; im 15. auch in Deutschland: Moser, Witz), mit einem solchen »ungefähr« sich abzufinden, möchte einer Zeit, die auf die wissenschaftliche Basierung der Kunst so stolz war, wie die Renaissance, zuwider sein; dann müßten wir aber erwarten, daß die Künstler sich mit einem wahren Heißhunger auf die Früchte der Bemühungen des J. Pélérin (Viator) gestürzt haben würden und daß damit die wohlgeordnete Welt der bisherigen »diatonischen« Darstellungsweise in kürzester Frist in einem allgemeinen Rausche schrankenloser Achromasie versunken wäre. Nun hat sich eine Art Rauschzustand der kläräugigen Menschen der Renaissance, wie man weiß, und wie wir selbst im zweiten Teile keineswegs verschwiegen haben, tatsächlich mit der Zeit bemächtigt, aber — das Lärminstrument der Korybanten ist nicht die Schrägansicht, wenigstens nicht die Schrägansicht architektonischer Formen. Dagegen zeigt diese neue Kunst erstens — das muß im Hinblick auf die besondere Behauptung Schreibers (eines Verfalls der Willenskräfte) gesagt werden — eine Vitalität, die ans Gigantische grenzt, der man glaubt, daß sie den Himmel sprengen müßte, um für die Fülle ihrer Gesichte Platz zu gewinnen; zweitens und insbesondere bewältigt sie auf dem figürlichen Gebiet Aufgaben

von einer solchen Schwierigkeit (Untensichten, Bewegungen aller Art!), daß es fast lächerlich erscheint, ihr die Fähigkeit absprechen zu wollen, mit den paar Linien einer architektonischen Schrägansicht fertig zu werden; drittens sehen wir sie vielfach, gerade bei den beliebten Untensichten, sich ganz neuer perspektivischer Grundformen bedienen, die Schrägsicht wie Frontsicht in einer Art und Weise in Erscheinung treten ließen, der gegenüber die geometrische Meßkunst der gewissenhaften Renaissance wohl alle Lust zur »Kontrolle« verloren hätte.

Aber auch Niemann anerkennt, daß die Tatsachen nicht recht zur Theorie zu stimmen scheinen; er gesteht, daß die schönen Schrägansichten des Theoretikers Pélérin in seiner Zeit — der eines Raffael und eines Dürer — einschließlich einer weiteren Zukunft — gänzlich vereinsamt dastehen. In der Tat, es mögen der Konstruktionskunst dieses Mannes noch Mängel anhaften (Mängel, nicht Fehler!): was er bietet, hätte doch vollständig genügt, um das Reich der Frontalität zu stürzen und den lockenden Traum von der Schrägansicht aller Dinge zu verwirklichen.

Und noch zwei Bemerkungen über die Lage der früheren Renaissance: Schreiber betont, daß sie die Schrägansicht in ihrer extremen Form beherrschte, der symmetrischen »Übereckstellung«, d. h. der Stellung, wo der Halbierungswinkel des rechten Winkels senkrecht zur Bildfläche steht. Nun, von hier aus hätte sich, wenn ein starkes Bedürfnis vorhanden gewesen wäre, ein Weg zur, wenn nicht theoretischen, so doch praktischen Bewältigung der Zwischenformen finden lassen müssen, die zwischen »Übereckstellung und Frontansicht« liegen, jedenfalls zu Formen, die dem einen oder anderen Extrem nahe liegen, ohne deshalb des spezifischen Ausdrucks der Schrägansicht verlustig zu gehen.

Zweitens: Schon das Quattrocento kannte Methoden, um ohne alles Wissen, ohne alle Konstruktion zu perspektivisch richtigen Bildern zu gelangen; und die Kenntnis dieser Methoden war allgemein; schon Dürer führte sie auch in Deutschland ein. Will man nun behaupten, der Künstler, der die verkürzte Laute in Dürers Büchlein von der Meßkunst zustande kriegte, hätte nicht auch mit der Schrägansicht einer Innen- oder Außenecke usw. fertig werden können? Das sind alles zum mindesten äußerste Unwahrscheinlichkeiten.

Nun aber weiter! Wenn es nicht beim ersten Wendepunkt stimmt, stimmt es vielleicht beim zweiten. Sollte vielleicht doch, so unglaublich es scheinen mag, die Unbeholfenheit des Konstruktionsverfahrens das Aufkommen der Schrägansicht in der ersten und zweiten Periode der wissenschaftlichen Perspektive hintangehalten haben? Nun, dann müßte jene Umwertung der Werte gegen Ende des 18. Jahrhunderts

im Anschluß an Lambert hereingebrochen sein; es ist wieder nichts. Schreiber selbst stellt — Mitte des vorigen Jahrhunderts! — fest, daß man immer noch beim alten sei (Niemann äußert sich in dieser Richtung nicht). Wir freilich, wir Menschen des 20. Jahrhunderts, sind weiter; zu der Zeit, als Schreiber seine Klagen über die Eintönigkeit der Kunst vom ästhetisch-perspektivischen Standpunkt laut werden ließ, waren die Männer am Werke, denen das Schicksal die Wendung der Dinge vorbehalten hatte; fast hundert Jahre nach jener wissenschaftlich-perspektivischen Tat Lambert-Ubaldos und — soviel ich sehe — ohne Zusammenhang mit irgendeinem Ereignis in der wissenschaftlich-perspektivischen Welt; in sehr deutlichem Zusammenhang aber mit Strömungen allgemein geistiger Art. Wie es das Unterbewußtsein Schreibers richtig erfaßt hatte, sollte es der Naturalismus, nicht die perspektivische Wissenschaft sein, die das Eis brach; die perspektivische Wissenschaft hatte die Werkzeuge längst im Schranke liegen; es blieb nur die Hand aus, die nach ihnen gelangt hätte; und sie blieb aus, weil der Geist noch nicht reif war, dem diese Hand hätte dienen können.

Damit glaube ich diesen Waffengang mit der »exogenen« Theorie, diesem Sprößling — oder besser Gesinnungsgenossen (denn eine Abhängigkeit wird kaum vorliegen) — des historischen »Materialismus«, der unserer Auffassung im Wege stand, beschließen zu können, und zugleich auch diese Betrachtung überhaupt. Daß sie nicht als eine erschöpfende Behandlung des Gegenstandes, sondern als eine Einführung gedacht ist, die in der Mitarbeit anderer ihre Ergänzung sucht, braucht kaum noch gesagt zu werden.

Ein späterer Aufsatz wird vielleicht zwei Fragen behandeln, die zu der dieses ersten Aufsatzes in naher Beziehung steht, die Frage nämlich, erstens inwiefern der perspektivische Standpunkt des Bildschöpfers auch für den Bildbetrachter von Bedeutung ist; die Frage zum andern, inwiefern die Lösung der ersten Frage auf die perspektivische Konstruktion der Bilder zurückwirken darf oder soll, eine Frage, die man zur »ästhetischen Perspektive« zu schlagen bereit sein könnte, für die ich aber, aus Gründen, eine besondere Benennung (Kompromiß-Perspektive!) vorschlagen möchte.

Die erstere ist von Lipps und Hauck (siehe Literaturverzeichnis), die letztere — recht ausführlich — von Hauck behandelt, aber in einem Sinne entschieden worden, dem ich nicht beistimmen kann.

Literatur.

Ich führe hier die wenigen Schriften an, in denen ich einigermaßen erhebliche Bemerkungen über unseren eigentlichen Gegenstand, die ästhetische Perspektive (hieher nur 11 und 13), oder über Fragen fand, die an ihn sich knüpfen (»Standpunktsfrage« Nr. 3—5, 10, 13, auch Lehrbücher und Enzyklopädien; »Kompromißperspektive« 3 ff., 13, besonders aber 12), oder doch zu ihm in Beziehung stehen (vgl. die Bemerkungen am Schluß des letzten Teils [in Kleindruck]).

Ein Verzeichnis älterer und neuerer Lehrbücher über Perspektive überhaupt mag man in den Enzyklopädien (z. B. Brockhaus 14. Aufl., 1908) suchen; Spezialarbeiten nennt die »Internationale Bibliographie für Kunstwissenschaft« (in sehr spärlicher Zahl, ausgenommen 1905).

1) Doehlemann, K., Raumkunst und Illusionsmalerei. Beilage zur »Allg. Zeitung« 1904, Nr. 168, S. 161—164.

2) Doehlemann, K., Die Perspektive der Brüder van Eyck. Zeitschr. f. Math. u. Physik Bd. LII, 1905, 419—425 (Kritik der Arbeit Kerns).

3) Hauck, Guido, Die subj. Persp. u. d. horiz. Kurvaturen d. dorischen Stils. Eine persp.-ästh. Studie. Stuttgart 1879.

4) Hauck, Guido, Die maler. Persp., ihre Praxis, Begründung u. ä. Wirkung. Berlin 1882.

5) Hauck, Guido, Die Grenze zwischen Malerei und Plastik nach dem Gesetze des Reliefs. Berlin 1885.

6) Hauck, Guido, Über innere Anschauung u. bildl. Darstellung. Berlin 1897.

7) Hauck, Guido, Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissenschaft. Preuß. Jahrb. XLVI, 1880, S. 126 u. Zeitschr. f. Bauwesen XXX, 1880, S. 469, auch Separat. Berlin 1880.

8) Hauck, Guido, Handbuch der maler. Perspektive. Posthum. 1910.

9) Kern, G. J., Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig 1904 (I. Teil).

10) Lipps, Theodor, Ästhetik, Bd. II, Kap. 7, S. 165 ff.

11) Niemann, G., Handbuch der linearen Perspektive, 1. Aufl. (ohne Jahreszahl), 2. Aufl. 1902.

12) v. Öttingen, »Das Beurteilen perspektivischer Abbildungen in Hinsicht auf den Standpunkt des Beschauers«. Annalen für Naturphilosophie Bd. V, 1906, S. 349—378.

13) Schreiber, G., Lehrbuch der Perspektive, 1. Aufl. 1854 (3. Aufl. 1886).

XV.

Plastik und Rahmung.

Von

Erich Everth.

Je höher uns ein Lebensgebiet steht, je komplexer es ist — man denke an Religion oder Moral oder Kunst —, desto schwerer, aber auch nötiger ist es, nüchtern davon zu reden. Und gerade, weil vieles da noch nicht durchschaubar ist, wie so leicht eingeworfen wird, muß man mit dem Erreichbarsten, ja mit Elementarem anfangen und muß lange auf diesem Niveau arbeiten; auch zur Schulung für die höheren Probleme. Man braucht nicht zu befürchten, »die Kunst« zu entgöttern; es bleibt schon noch genug, wohin wir mit Analyse nicht vordringen können; ja könnten wir es auch, die Kunst — das Schaffen, die Werke, das Aufnehmen — verlöre kaum etwas dadurch. So habe ich mir hier vorgesetzt, bei einem scheinbar unfruchtbaren und simplen Thema Genauigkeit zu erstreben. Unsere Fragestellungen hier betreffen, wie wir sehen werden, zumeist Dinge aus dem Gebiet der Mechanik, wie den Schutz gegen Druck und Stoß und dergleichen, freilich als psychologische Inhalte und zum Teil mit unserem Körpergefühl nacherlebt, — die einfachsten Erfahrungen also, die man (auch bei der Rahmung) machen kann.

Aber auch ein außerwissenschaftliches, »menschliches« Bedürfnis des Kunstfreundes ist es wohl — gerade wenn er seinen Tag zum guten Teil durch Beschäftigung mit der Kunst ausfüllt — und Zeugnis ist es also oft eines sehr nahen Verhältnisses zur Kunst, daß er in dem Gefühl, es gehe hier um zu Kostbares, nicht nur gerade über diese Dinge jede Phrase scheut, sondern auch in scharfer und strenger gedanklicher Arbeit an Fragen der Kunst ein Gegengewicht sucht gegen die vollen Erlebnisse, die ihm das Material zu den Überlegungen liefern und die, allein für sich in solcher Häufigkeit erlebt, er nicht ertragen könnte. Ein Wechsel ist nötig, ja, ein Reagieren speziell mit eigener Tätigkeit, noch spezieller ein Sichrechenschaftgeben über diese Eindrücke selbst, eine Ordnung ihrer zur Klarheit, — nur nicht wieder in dem Stil dieser Eindrücke selbst, nur nicht wieder künstlerisch! Je höher das Kunsterlebnis eines Menschen, desto nüchterner mag er zu

sprechen suchen, wenn er sich frisch und ehrlich erhalten will. Und um die leisen, simplen Wirkungen zu spüren, dazu gehört Empfindlichkeit, und um sie zu formulieren, vielleicht sogar ein wenig Temperament.

Wenn also jemand, der beruflich mit der Kunst ungemein viel zu tun hat, eher zum Sensualismus, in der ästhetischen Theorie und in der praktisch künstlerischen Vorliebe für besondere Werke, neigt als zu etwas anderem, so mag selbst das sich in dieser Weise erklären; es gibt freilich Sensualisten durch Naturanlage (ein solcher war gewiß der große Kunstdenker Konrad Fiedler), es gibt aber auch Entwicklungsstufen ähnlichen Inhalts, zu denen ganz andere Naturen als Fiedler gerade durch die gefühlsgesättigte Fülle der Erlebungen kommen. —

Welches sind nun die Funktionen der Rahmung? Die Leistungen dieses scheinbar so untergeordneten Elements der bildenden Künste sind in Wahrheit ganz außerordentlich mannigfach. Am häufigsten genannt findet man den sogenannten »illusionsstörenden Faktor«; d. h. es wird durch das Beiwerk deutlich, daß hier ein Menschenwerk und keine Natur sei, und das Abscheiden bestimmter Raumsphären scheint uns zugleich ein Unterscheiden von Wesensarten zu bedeuten. Anderseits aber wirkt der Rahmen in sich selber und mit dem Werk zusammen einheitlich, ein Moment, das immer künstlerisch sehr erwünscht ist. Er faßt zusammen, er führt das Auge rings herum, oder der Hintergrund bei der Plastik füllt die Lücken der Gestalten für das Auge aus. Die Rahmung ehrt aber auch, als Mehraufwand an Raum und Stoff und Arbeit für das Werk, sie bedeutet einen »Nimbus« also, nicht bloß wenn sie kreisförmig ist. Die Nische z. B. erscheint etwa wie eine Aura (mystisch gesprochen) oder wie ein Heiligenschein des ganzen Körpers, als Gloriole, wie die ihr ähnliche Mandorla in der Malerei es am deutlichsten zeigt.

Einen Zuwachs an Würde und Sicherung erhält das Werk aber zugleich dadurch von jeder Rahmung her, daß sie den Platz des Werkes fester zu bestimmen und es unverrückbar an seinem Ort zu halten scheint, den es nun sozusagen dauernd und eigentümlich besitzt, der ihm allein überlassen ist, unter Ausschließung der anderen Dinge, der Außenwelt. So bekommt das Gebild eine Auszeichnung, die seiner Gewichtigkeit gar sehr zugute kommt, und die zugleich dem Betrachter das Gefühl des ruhigen Schauens gewährleistet, zumal z. B. der Hintergrund oder die Nische dem Beschauer eine ganz bestimmte Stellung zu der Gruppe oder Figur — ihr genau gegenüber — als definitive und richtige Aufnahmeseite anweist und ihn dort festhält, ihn nicht das Bildwerk unruhig und unsicher suchend

umschweifen läßt. Zugleich ermöglicht es der gleichmäßige Hintergrund, die Konturen der Figur rein abzulesen und vor der ebenen Fläche (oder auch in der nach hinten sich ausbauchenden Nische) die kubischen Werte recht voll zu empfinden.

Aber nur dem Auge bringt die Rahmung das Werk so näher und erhöht die Aufmerksamkeit, wehrt dagegen dem Beschauer, daß er das Gebild etwa betaste, wozu sonst gerade die Plastik auffordern könnte. Wie wichtig dieser letztere Punkt ist und wie mannigfach die Wirkungen dieser Hemmung ausstrahlen, kann man aus meiner Arbeit über den Sockel in einem früheren Heft dieser Zeitschrift ersehen; ebenso verweise ich auf jene und eine weitere Arbeit über »rahmende Motive in Gartenkunst und Städtebau« in einem anderen Heft für alle die psychologischen Verzweigungen, die die einfache Wirkung des Schutzes gegen Druck und Stoß annehmen kann.

Auch als Rückhalt, damit die Figuren nicht so leicht fallen zu können scheinen, kommt die Rahmung manchmal in Betracht und ebenso als Schutz des Beschauers gegenüber den Gestalten, die bei schlechter Rahmung bisweilen aussehen, als könnten sie zu uns heruntersteigen und uns belästigend auf den Leib rücken; wogegen sie bei guten Rahmungsverhältnissen immer mehr in dem erwünschten und geschätzten Abstand und in einer geistigeren Ferne bleiben und so in besonderem Grade das »Pathos der Distanz« besitzen, das aller Kunst eignet.

Die ganze Mannigfaltigkeit dieser Wirkungen wird sich jetzt im folgenden bei den verschiedenen Rahmungsgestaltungen ergeben.

Einen eigentlichen Rahmen hat ja nun die Plastik selten; immerhin kommt er vor, z. B. im »englischen Gruß« von Veit Stoß, wo ein Kranz von Kugeln und Sternen die beiden Figuren umgibt, die in der Luft schwebend angebracht sind. Besser konnten sie dann auch nicht placiert sein, wenn sie in der Luft schweben sollten, denn sie stehn in jenem Kranze auf einer unteren Linie angenehmer, als wenn man sie mit unvermeidlichen Roheiten und Widersprüchen aufgehängt hätte. Ferner gibt es wohl gelegentlich seltsame, würfelförmig angeordnete Rahmengestelle um Barockstatuetten herum: vier Stangen, wie Zeltpfosten und im Barock natürlich geschweift, werden oben durch ein liegendes Stangenquadrat verbunden.

Daß jedoch ähnliches in der Plastik selten ist, hängt damit zusammen, daß in dieser Kunst oft einzelne und freie Vollfiguren auftreten und daß sie dies auch unter den Schutzgesichtspunkten ruhig dürfen, da sie massiv und dick sind. Aber das steinerne, kristallinische, brüchige, steife und schwere Material z. B. des Marmors kommt

anschaulich ja noch immer zum Bewußtsein, und so ist es auch kein Zufall, daß man so häufig unter anderem Nischen bei der Plastik antrifft — als besondere kleine Klausen mit ihrem schier gemütlichen Charakter, die für die Figuren bereitgestellt scheinen, so daß sich auch die Steingestalten an dem Bau wohl und heimisch zu fühlen scheinen, wie es die Lebenden in ihm sollen. Dann scheinen die Statuen weit ab von dem Eindruck, als seien sie eingemauert, sie werden als lebendige Gestalten herausgehoben und abgeschieden, aus dem übrigen — nur anorganischen — Gefüge ausgeschieden und für sich in einem eigenen Gehäuse, weniger fremd und kalt, aufbewahrt.

Die Nische hat einen besonders deutlichen Rahmungscharakter; hinten, seitlich, vorn und oben schützt sie, wenn die Figur — wie es am besten ist — völlig hinter der vordersten Randzone bleibt. Das 16. Jahrhundert in Italien vertiefte die Nische gegenüber dem 15., vielleicht nicht bloß, weil das 16. überall auf Schatten und Körperlichkeit ausging. Ghiberti gibt an seiner letzten Tür Vollplastik zwischen den Reliefs, aber — in besonderen Nischen bei jeder Gestalt. Die Nische wirkt aufnehmend wie alles Konkave, und weil sie für den Menschenkörper genau paßt, da sie meist auch noch gerundet ist und seiner Größe angemessen, so erscheint sie in der Tat wie ein Gehäuse und sieht einladend und behaglich aus; besonders sinngemäß bei innerlich recht gesammelten Gestalten wie etwa Houdons heiligem Bruno, der im Gebete verharrt. Eckige Nischen erinnern vielleicht an Kästen, in denen man etwas aufbewahrt. Was haben die Kästen aber für einen Sinn, wenn dann die Figur doch nicht darinnen bleibt, sondern vorn ganz oder teilweise herauskommt. Das ist in Fällen, wo der Raum der Nische ausreicht, unlogisch, fast so öde manchmal, wie eine ganz leerstehende Nische; ist die Nische aber zu flach, so sieht das Ensemble mißglückt oder wie nachträglich zusammengestoppelt aus, sofern nicht ein sehr kräftiger Sockel ebenfalls vorragt; in letzterem Fall wirkt das Arrangement dann deshalb nicht so ärmlich und schlecht passend, weil eben der Bezug auf etwas anderes, das Postament, ersetzend eintritt.

Verstärkt vielleicht bieten alle Vorzüge der Nische die Tabernakel mit ihrem architektonischen Mehraufwand; wie etwa jenes von Donatello an Or San Michele, das nur leider — auch in dieser Hinsicht — von Verrocchio widersinnig besetzt wurde, »wo der Vorgang nicht vollständig sich in der Nische abspielt, sondern teilweise draußen. Kein Cinquecentist würde das getan haben« (Wölfflin). Auch in Rahmungsfragen finden wir eben gerade in der Zeit der reifen Renaissance eine Reinigung des Empfindens. Ähnlich sagt Wölfflin z. B.

von der Überschneidung des Nischenrandes durch kniende Engel an Rossellinos Grabmal des Kardinals von Portugal, das die große flache Nische des typischen Florentiner Wandgrabes bildet: »Wie die Engel auf den Pilasterköpfen mit einem Fuß aufstehen, den anderen frei in der Luft, ist für einen späteren Geschmack an sich anstößig, noch mehr aber die Überschneidung der Einrahmungsprofile durch den rückwärts gerichteten Fuß.«

Nun ebenso peinlich ist es, wenn die Höhlung der Nische seitlich nicht genau und bequem ausgenutzt wird, wenn sie überhaupt der Weite nach nicht paßt zu der Figur. Da preßt und zwängt sich etwa die Gestalt, manche scheinen lebendig eingesperrt; oder: »der Moses des Michelangelo ist ersichtlich in eine Umgebung gebracht worden, die für ihn zu eng erscheint, er ist in einen Rahmen eingestellt worden, den er zu sprengen droht. Die notwendige Auflösung der Dissonanz liegt erst in den Nebenfiguren. Das ist barocke Empfindung« (abermals Wölfflin). Im Barock verschwand also jene Reinigung wieder. Doch hat die Unangemessenheit hier wohl auch persönliche Bezüge: Ist es nicht überhaupt das Ethos und Pathos des Michelangelo, in Leben und Kunst Schranken nicht anzuerkennen, sich um Umgebungen nicht zu kümmern? Wenn diese selbe Figur mit ihrem Sockel noch dazu sehr vorgerückt ist, was hier freilich zu dem Ausdruck des Mutes und der sonstigen Wachtstellung stimmen mag, so sorgt für eine Beruhigung in unserem Sinne ein Gitter, das ebenfalls abschließt, — doch davon später; hier haben wir also nur eine kompliziertere Harmonie durch reichere »Modifikationen des Schönen«, wie die ältere Ästhetik sagte. Auch seitlich sitzt der Moses eingepreßt, aber — um das ihm zugewiesene Wandfeld nicht zu überschreiten. Und das Zusammengezwängte ist hier überhaupt nicht ohne ästhetischen Sinn; es paßt zu der zusammengenommenen Haltung des Mannes und macht sie ästhetisch noch selbstverständlicher! Der Eindruck des Zusammengepreßten und Massigen war ja damals sehr beliebt, nicht bloß bei Michelangelo (der einigen unvollendeten Figuren sogar Steinklötze auflud). — Sein toter Papst Julius liegt auch nicht behaglich gebettet, sondern scheint voluminös nach vorn herausgedrängt und wirkt dadurch weniger als Architekturteil, sondern fast wie eine wirkliche lebende schlafende Person, die nicht in dieser Lage dauert und für Momente sich das Unbequeme gestatten mag. Nur daß eine Lebendigkeit in solchem Grade und eine so riskante Lage an der Gestalt, der dies dauernde Grabmal errichtet ist, auffällig bleibt. Michelangelos gemalte Nischenüberschneidungen an der Sixtinischen Decke lassen vollends deutlich erkennen, daß hier nun nicht dauernde und mit der Decke zusammengehörige Statuen

gemeint sind, die viel sorgfältiger hineingepaßt sein müßten, sondern leibhafte Menschen. Die architektonische Nische schreibt eben noch mehr Bewegungsgrenzen der Plastik vor, als dieser ohnehin schon eignen. Michelangelo ist also hier sehr aufschlußreich. Der Giuliano in der Mediceerkapelle überschreitet den Rand der Nische nicht, nur einen Hintergrundsrahmen innerhalb ihrer — der ganz stille Lorenzo dagegen tut auch das nicht einmal.

In einer zu weiten Nische hinwiederum scheinen die Figuren verschiebbar und damit allerlei Anstößen ausgesetzt zu sein; wenn wieder Wölfflin sagt: »die plastischen Figuren an Grabmälern bekommen im 16. Jahrhundert ihren bestimmten Platz zugewiesen; sie werden eingerahmt, gefaßt und eingebettet; da kann nichts mehr verschoben und verändert werden, auch nicht in Gedanken«, so gilt das nun auch innerhalb von Nischen selber noch; dagegen gar eine Gestalt, die schief in allzu weiter Nische steht, pendelt gleichsam hin und her, da zu viel Raum vorhanden ist. Sie scheint schier lebendig Verstecken darin zu spielen [1]).

Oben heraus über den Nischenrand werden Köpfe sich nicht so oft strecken und dabei etwa anzuschlagen scheinen. Aber innerhalb der Nische ward der Kopf oft höchst krude zusammenkompo-

---

[1]) Selbst im Leben stellt man sich schon aus der Ferne gern mit dem Rücken parallel zu einer Fläche auf, in atavistischen Schutzinstinkten vielleicht und weil die Anlehnung flach an die Fläche taktil angenehm erscheint; so ist es neben anderen Gründen denn auch psychologisch richtig, wenn in Botticellis Berliner Madonna mit den beiden Johannes die Heiligen noch bei ihrer ziemlichen Entfernung von den Laubnischen mit dem Rücken genau parallel zu deren Wand bleiben, — wie sie sich denn auch beide seitlich in der Sphäre ihrer zugehörigen Laube halten, strikte davor, und also nicht vor deren Kanten geraten; man würde sonst selbst die Ecken des weichen Gebüsches und sogar auf solche Entfernung noch störend zu empfinden glauben. Das wurde aber nicht immer beachtet in Bildern des 15. Jahrhunderts; wieder sagt Wölfflin: »Wo es sich um den einfachen Fall der Figur in einer Nische handelt, da wird man erstaunen, wie wenig das Quattrocento auf die wirksamen Kombinationen eingegangen ist. Filippo Lippi treibt es so weit in der Sonderbehandlung, daß seine sitzenden Heiligen (in der Akademie) nicht einmal mit den Nischen der Rückwand korrespondieren, eine Schaustellung des Zufälligen, die dem Cinquecento ganz unerträglich vorgekommen sein muß. Offenbar suchte er den Reiz der Unruhe mehr als die Würde.« Ähnlich wirkt es in der Heimsuchung von Ghirlandajo (in Florenz) peinigend, wie die Maria direkt vor eine nach vorn stoßende schmale Mauer gebracht ist, wo man wohl selbst im Leben zur Seite treten würde; in der späteren Heimsuchung von Ghirlandajo (im Louvre) sind dagegen die Frauen vor eine Tür fast wie in eine Nische placiert, eine Disposition, die auch lebensmäßig natürlich und schon darum künstlerisch »notwendig« erscheint, — nur daß ein Späterer dann auch das Tor für die Gruppe ausreichend breit, gleichsam für die körperliche Bequemlichkeit genügend gemacht hätte!



niert mit dem kantigen Halseinschnitt der Nische, der vielleicht von einem Gesims und Gebälk noch verstärkt ward, wie z. B. in dem Bild der Prudentia von P. Pollajuolo: diese dürfte sich mit dem Kopf kaum rühren, und schon ohne das scheint es, als wollte ihr das gerundete Gesims wie ein klammerndes Halseisen den Schädel zerquetschen. Auch Schultern werden häufig nicht glücklich in solche Nachbarschaft gebracht; der Halseinschnitt der Nische kann logisch doch allein dem Hals der Figur entsprechen, und ragt der Kopf dann ganz nach oben hinüber über diese Zäsur, so erhält er Aufmerksamkeit zugewendet, vermöge der Absonderung und weil er eben ein anderes überragt. Es gibt gotische Nischen, die oben in Form eines Trifoliums abschließen, wo Kopf und Schultern besonders bequem sich hineinfügen. In anderen Fällen wieder mag alles unter dem Gesims bleiben, wie z. B. in der rechten Stehfigur des Juliusgrabes. Endlich gibt es Nischen mit Pilastern, wo der letzteren scharfe Gebälkzacken, wie sie die Frührenaissance besonders kannte, förmlich nach innen zielen und den Aufenthalt höchst ungemütlich machen. Auch in Bildern des 15. Jahrhunderts kommen ähnliche Gefühllosigkeiten vielfach vor; da stehen z. B. Köpfe dicht an spitzen Kapitellecken von Pfeilern, die nur Manneshöhe haben; oder in dem angeblichen Jugendbild des Leonardo mit der Verkündigung stechen gleichsam zwei plumpe Hausecken mit schweren länglichen Quadern von beiden Seiten nach der Jungfrau, die zwischen ihnen in der Ecke sitzt.

Eine wohlbenutzte Nische tut gerade auch oben sozusagen ein übriges; und das Tympanon eines Tabernakels bringt erst recht »unter Dach«. Hier oben zu schützen, ist auch der ästhetische Sinn der gotischen Baldachine über den Statuen, an Pfeilern, Sarkophagen usw., etwa bei Peter Vischer. Nach vorn greifen solche gotischen Schirme oft ebenfalls sichernd herunter und ähneln dann vielleicht Stalaktiten. Als Rahmung geben sie sich dadurch noch mehr kund, daß sie auch seitlich bergend wirken, indem man die geometrische Zone zwischen dem Baldachin oben und dem Sockel unten ideell ergänzt und als Wand eines einstmals einheitlichen Blockes auffaßt. Zumal wenn Figuren dicht unter herabstoßenden Wanddiensten mit ihren meist nach unten zugespitzten Tragsteinen stehen — wenn diese auch nur ungefähr in die Nähe der Statue kommen —, scheint solcher Schirm oder Helm unerläßlich, damit nicht ein Eindruck entstehe, wie auf Ghirlandajos Abendmahlsbild in Ognisanti: wenn nämlich dort der Jünger Johannes sich aufrichten wollte, würde ihm der Schädel von dem herabschießenden Steinblock gespalten. (Man wird Werke der Plastik in Zimmern auch nicht dicht unter Wandmöbeln aufstellen.)

Besonders befreiend wirken die Baldachine der Gotik demnach auch dann, wenn sie dicht unter den Konsolen der so oft unmittelbar darüber stehenden weiteren Figuren angebracht sind, wie es z. B. Portalleibungen häufig zeigen. Frühvenezianische Grabmäler stellen Gestalten ebenfalls übereinander, und zwar die oberen dicht auf die Köpfe der unteren, und nur in kleinen Vertiefungen und mit schwachen Steinstücken unter den Füßen; später schiebt man mehr dazwischen und liebt es, die Figuren nur über möglichst durchgehenden, also starken Gesimsen zu postieren. Selbst über ein unbekümmertes Untereinander von Menschenleibern im Gebiet der Malerei sagt Wölfflin bei den Stanzen Raffaels: »Es möchte an sich immer etwas Bedenkliches haben, Figuren unter Figuren zu stellen.« Noch schlimmer, wo sich die Figuren ganz unvermittelt auf die Köpfe treten, wie an den Wappenpfählen der primitiven Kolumbianer allerlei Wesen, Tier und Menschen durcheinander. Man vergleiche auch die Tiersäule im Dom zu Freising. Das Leipziger Grassi-Museum bewahrt eine Barockkanzel, die ein sitzend predigender Heiliger mit seinem Kopfe trägt [1]).

---

[1]) Den in unseren nordischen Gegenden nötigen Schutz gegen Witterung, der einst außen an den Kathedralen wohl mit zu diesen Hauben führte, bekommt man gleichfalls ästhetisch zu spüren; so gut wie man ähnliches in den Laubgängen der Gartenkunst des Rokoko oder bei den zeltartigen Überspannungen oder Schirmdächern über Eingangssteigen zu Theatern und Ausstellungen empfindet — oft schon im Leben mehr festlich als praktisch nötig und somit bereits da dem Ästhetischen nahe. Ähnlich steht es mit den chinesischen »Ehrenschirmen« der Würdenträger, die auch über Statuen angebracht werden. Unter all derartigen Überdachungen — seien sie auch nur sehr luftig — fühlt man sich in jeder Beziehung geborgener.

Auch von sehr leisen Schutzmomenten kommt das angenehme Gefühl unter Baldachinen, an Thronsesseln oder bei Prozessionen, ja selbst unter den Trauereschen über Gräbern; wo man von den anderen ideell abgeschlossen ist auch durch die seitliche Markierung einer Zone. Und die anderen fühlen die besondere Sphäre und drängen wirklich weniger herzu. Auch der Betthimmel schließt einen kleineren, engeren Raum im Zimmer gleichsam nach allen Seiten ab und alles andere aus, auch darin liegt sein Intimitätscharakter. Sehr hohe Lehnstühle geben dem Kopf nach oben Raum; sowie schon sehr hoch über den Statuen sitzende Baldachine, etwa am Sebaldusgrab, ihren Sinn keineswegs verlieren, vielmehr recht viel freie Luft über den Köpfen geben und selber nicht zu nahe kommen.

In Bildern ist der Thronhimmel natürlich ebenfalls häufig zu finden, z. B. bei Pinturicchio in dem Zyklus aus dem Leben Pius' II., immer mit derselben isolierenden Wirkung. Sonstige Baldachine, vielleicht mit zurückgeschlagenen Vorhängen, oder auch nur geraffte Portieren sind gleichfalls ein namentlich bei den Italienern beliebtes Motiv und an Wandgräbern in Stein nicht selten nachgeahmt. In der Malerei steht es nun nicht gar so ängstlich mit der Überschneidung eines solchen Baldachins oder seiner Sphäre durch andere Figuren, die von außen her hineinragen; allein es heißt ihn doch nicht zum feinsten empfinden, wenn Raffael

Hintergrund. Die Aufstellung einer plastischen Figur parallel vor einer architektonischen Wand ist namentlich bei großen Löchern zwischen den Gliedern der Gestalten erwünscht. (Sie füllt die Lücken schon visuell mehr aus und mildert so das Zerrissene und etwa allzu wild Bewegte.) Die Statuen sollten dann freilich stets ein wenig für diesen Platz gearbeitet, d. h. in einer parallelen Zone zur Wand entwickelt sein, so daß unter anderem die Figuren sich an der Wand nicht zu stoßen scheinen. Und aus demselben Grunde sollten sie nicht schief und schräg zu der Rückwand stehen, denn breite und parallele Flächen begegnen sich sanfter. Entsprechend ist sogar der Theseus vom Giebelfeld des Parthenon, der mit Profillage zu uns liegt, mit etwas frontal gedrehter Brust und ein wenig übereinander geschobenen Beinen gegeben. Umgekehrt fordert Wölfflin die Placierung vor einem Hintergrund in Übereinstimmung mit Adolf Hildebrand für Figuren, die gleich dem David des Michelangelo in einer ziemlich flachen Breitzone entwickelt sind.

Plastik tritt mit Architektur vielfach zusammen, und A. Hildebrand wünscht das bei uns noch viel mehr durchgeführt und möchte die heutige Ausdehnung der isolierten Freiplastik beschränken. Es gibt ja auch kleinere, besondere Hinterwände für Bildwerke. Und ersichtlich werden sie namentlich bei solchen Werken wohltuend, jedenfalls aber beruhigend wirken, die in ihrer Gliederfügung lebhafte Spreizungen zeigen und daher besonders riskiert wirken, wenn sie frei stehen. Folgerecht muß aber ferner der seitliche Rand einer solchen eigenen Wand nicht von den davorgestellten Figuren überschritten werden, wie es leider oft geschieht; der in diesen Fällen verschiedene Hintergrund (etwa teils Luft teils Mauer) macht das äußerst empfindlich, und die Gestalt scheint dann schlimmer ausge-

---

in der Madonna mit Heiligen von 1505 andere Leute so dicht hereindrängen läßt; um vieles besser, aber auch noch nicht von der letzten Feinheit ist es, wenn nur der Kreuzstab des Täufers in der Madonna Ansidei von 1506 hineinsticht in die durch sehr feine, vorn herabhängende Perlschnüre gegebene Sphäre des Baldachins; und die Madonna del Baldachino ist zwar konversationeller gehalten, aber das Vertraulichste von allem dort bezeichnet doch das Buch des Bernhard, das sich unbekümmert hereinschiebt.

Madonnen haben im italienischen Quattrocento öfters ein einzelnes Tonnengewölbe und dergleichen über sich. Auch über Statuen kommen solche luftigen Kuppeln vor; in einer Aedicula standen bei den Römern bisweilen Götter- und Königsstatuen; und freistehende gotische Denkmäler unter Baldachinen gibt es ebenfalls. Bloße Schattendächer kennt endlich schon die primitivste Baukunst, auch der Pfahlbau. Ja, über Monumentalbauten selbst scheinen solche »säulengetragenen« Dächer gespannt; denn der Eindruck eines Zeltdaches liegt wohl bisweilen nahe bei Peristylen und vorgesetzten Kolonnaden, die bis unters Dach gehen.

setzt, als wenn sie ganz frei stünde. Im Leben würde sich gleichfalls keiner auch nur für einige Dauer so hinstellen. Erscheint ein solcher Hintergrund nach oben beträchtlich überschritten, zur Hervorhebung des Brust- und Kopfstückes, so wirkt die Übertretung nicht so sehr als Zufall und außerdem das, was oben herüberragt, doch nicht so exponiert.

Eigentümliche Hintergrundsarrangements liebt die ostasiatische Plastik, z. B. große palmenartige Blätter von der Größe der ganzen Figur; sehr geistreich wird auch mal der ausgebreitete Pfauenschwanz der Göttermutter so verwendet, die den betreffenden Gott auf ihrem Pfauenrücken trägt; oder lodernde Flammen — als Zeichen der Geisteskraft etwa — werden so als Hintergrund benutzt.

Auch an größeren Wänden, die nicht erst für das Denkmal besonders erstellt sind, können sehr strikte rahmungsmäßige Wirkungen herauskommen, wenn ein Wandfeld ungefähr von der Größe des Bildwerks markiert ist. Auf die Liegefiguren der Mediceerkapelle dürfen wir uns hier vielleicht einmal eingehender besinnen, denn dort ist ein außerordentlich lehrreiches Beispiel eines hochkomplizierten und sehr feinsinnig abgewogenen Systems. Das den Figuren im Umfang ungefähr entsprechende Untergeschoß des Hintergrundes und das Gesims, womit jenes abschließt, werden rahmenmäßig auf die Liegefiguren bezogen. Nun wird das Gesims in allen vier Fällen vom Kopf und zweimal auch von den Knien überschnitten; es ist aber der Hintergrund des ganzen Ensembles noch höher, und dieser endgültige Gesamtrahmen wird nicht überragt, seine Teilung durch das Gesims ist auch nicht zu stark gegeben, und endlich bilden die liegenden Gestalten mit den anderen oberen Figuren zusammen ersichtlich durch sonstige Bezüge ein Ganzes. Und im Sinne dieses ganzen Ensembles wirkt auch jenes Hinübergreifen nach oben. Es kommt also mehr nur das Positive der Wirkung zum Bewußtsein. Die Trennung durch das Gesims bleibt immerhin bestehen und ist auch sinngemäß: so geben die jeweils drei zusammengebundenen Figuren uns alle ihre Unterschiede leichter zu verstehen, die beiden liegenden einerseits und dagegen die in der Mitte von ihnen sitzende; die Bedeutung dieser drei ist ja nicht koordiniert. Und das Gesims ist hier eben Grundlage eines neuen, oberen tektonischen Systems, das die Hauptperson allein begleitet. — Seitlich bleiben die Liegenden, die in seitlicher Richtung den Sarkophag so sehr überflügeln, strikte im Bereich der Hintergrundswand — zum Teil auf Linienbreite genau damit abschneidend — und hören auf, ehe der dunkle Rahmen und gar ehe die dunklen, noch einmal rahmenden Pilaster kommen, die dieses ganze helle Wandstück umgeben. Also: Dissonanzen und

Lösungen, aber alles noch im selben einheitlichen Komplex befriedigt und zur Harmonie geworden[1]).

Noch eine Aufstellungsfrage gehört hierher, die eine Rahmenfrage nur in weiterem Sinne ist: die Placierung vor größeren architektonischen Komplexen. Begreiflich wird auch durch unseren Zusammenhang, weshalb der Colleoni zusamt seinem länglichen Sockel nicht in der Mitte des Platzes, auf dem er steht, sondern parallel zur Kirchenwand in nicht zu großer Entfernung von dieser aufgestellt ist. Reiterdenkmäler suchen solchen Anschluß für ihre Breitseite mit Recht. Der Gattamelata geht dieses Schutzes verlustig, er ist sozusagen mutig aus dem Bereich des Gebäudes hinausgeritten.

Man wird solche Denkmäler auch nicht gern durch Querstellung

---

[1]) In Italien, wo man die Menschen in der Kunst so vielfach mit architektonischen Hintergründen zusammensah, gab man dergleichen auch in Bildern besonders häufig. Zum Beispiel sind vor einem oft zentral gestellten einfachen Tuchvorhang, namentlich in venezianischen Werken, etwa nur einzelne Personen, die im Bilde vor anderen ausgezeichnet sein sollen (meist Heilige) placiert; wie denn auch wohl Statuen durch besondere schmale weiche (bisweilen auch nur gemalte) Teppiche an der Wand hinter ihnen geehrt werden. Auch gibt es, wieder namentlich in der venezianischen Malerei, ein Schema, das auf einer Seite des Bildes den Hintergrund öffnet, wogegen etwa Felsen, Bäume, Wände und dergleichen auf der anderen Seite gegeben sind: und fast nie stehen die Personen dann anders, als ins Freie hinausgewendet, also ganz oder doch ziemlich vollständig mit dem Rücken gegen den geschlossenen Hintergrund gelehnt. Durch Tizian kam dieses Schema in die europäische Bildnismalerei und blieb bis zu den englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts vielfach herrschend. — Auch in der Natur bleiben wir an Bäumen und dergleichen leicht unbewußt stehen. So komponiert man denn auch natürlich und mit dem Eindruck der »Notwendigkeit«, wenn man z. B. eine allein und ruhig stehende Gestalt an einen isolierten, also auffallenden, wenn auch kleinen Strauch im Bilde stellt und anlehnt. In manchen Bildern bekommen Figuren sogar eine mehrfache Hut dieser Art vom Rücken her, etwa bei Angelico; wo vielleicht ein Vorhang, vor diesem eine Nische und hinter ihm eine Mauer dazu tritt; oder zu beiden Seiten vor einem isoliert aufragenden Architekturbogen zeigt sich ein Vorhang, genau hinter dem Bogen, unter oder vor dem die Madonna steht, ein zweiter für die Madonna allein, und dahinter eine bis in Kopfhöhe die ganze Breite der Szene abschließende dritte ausgespannte Tuchschranke, — ganz in der Tiefe endlich noch parallel zu alle dem abschließende, festgeschlossene Baumreihen. Auch der Thron mit seiner Hinterwand kommt besonders oft in solchen Bildern Fiesoles vor und gleichfalls mit den eben erwähnten Requisiten zusammen. Kurz es sitzen bei dem Frate und entsprechend in Hunderten von späteren Bildern die Hauptfiguren mannigfach umhegt und erscheinen schon dadurch ausgezeichnet. Durch ein förmliches Orchester von Kunstmitteln, durch mehrere Systeme von ihnen nebeneinander gibt Angelico seinen Bildern den Ausdruck der Heiligkeit, wie denn die Verehrung damals noch ungebrochen und durch die Zeit der Mystik neu belebt war. — Throne werden übrigens im Leben, wenn sie im Freien stehen, oft wieder an Bäumen deutlich sichtbar und fest angelehnt und in ihrem Schatten geborgen aufgestellt, z. B. bei den Thingen der alten deutschen Könige.



zur Mauer auffällig auszusetzen scheinen, also durch ein direktes Abspringen von der Wandrichtung in starkem Kontrast. Man erinnere sich vielmehr der Reiterstatuen hoch oben an Wänden von Kathedralen oder an Schloßfassaden oder in Wandgrabmälern, wie dem desselben Colleoni in Venedig. Bei Rauchs Friedrich II., der eigentlich in der Allee der »Linden« als ihr Abschluß hätte von der Breitseite zu sehen sein sollen, wie man bemerkt hat, drängte sich eben wohl die große Zeile der Hauswände dem Künstler so auf, daß er den König nun lieber sacht daran entlang reiten ließ, aber weder auf sie zu noch genau davon weg (man hätte andernfalls vielleicht die Mauern des Schlosses gar durch rahmende Bosketts dem Blick etwas verdecken müssen). Daß die Rosse von S. Marco diesem selben Bedürfnis nicht widersprechen, obwohl sie im rechten Winkel zur Gebäudefront stehen, ist bei ihrer beträchtlichen vorderen Gesamtbreite (vermöge ihrer Zusammenstellung zu mehreren) wohl verständlich.

Ist eine Wand nahe, und man schmiegt dann etwa eine große, breit entwickelte plastische Gruppe nicht parallel mit einer breiten Seite daran, so dürfte man sie deplaciert finden. Ja, sei es selbst bloß eine flächenhaft entwickelte Einzelfigur, wie sie bis zum 5. Jahrhundert bei den Griechen die Regel waren und später wieder im 15. Jahrhundert in Italien, wo also kaum eine Überschneidung des Rumpfes vorn durch die Arme vorkommt, noch ein Ausgreifen der Arme direkt nach vorn, so wird sie zur Anlehnung an die nahe Wand prädestiniert scheinen; noch strikter schreibt eine Gestalt im strengen Frontalstil, wenn sie in der Nähe eines Hintergrundes auftritt, ihre Stellung zu diesem vor. Profilstellungen dagegen dicht vor einem Hintergrund, bei denen also die eine Schulter uns entgegen steht, wie das bei Canova häufig vorkommt, sind meistens prekär. So gilt unser Gesichtspunkt bis ins Einzelne und Kleine. Bei einer Parallelstellung zur Wand scheint das Werk auch dauernder, »notwendiger« verankert, also nicht so leicht verschiebbar und herumzustoßen.

Im Kunstgewerbe, an Tafelaufsätzen z. B., bei der größeren Gefahr, der die Figuren an so beweglichen Gegenständen ausgesetzt scheinen, sieht man es besonders gerne, wenn die Figuren an einen Hintergrund gerückt sind; dagegen etwa frei an den Ecken des Fußes stehende Gestalten werden hier besonders leicht mißfällig, wo Vollfiguren überhaupt schon nur mit Vorsicht zu verwenden sind.

An Gebäuden oder Denkmälern kommen Figuren bisweilen vor scharfe Kanten zu stehen und leiden dann sehr darunter, als würde ihnen ins Rückgrat gestochen, wie es z. B. den Sockelfiguren am Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin passiert, die nicht von Schlüter

sind und vor scharf profilierten Ecken sitzen; während Rauch an seinem Friedrichdenkmal die Kanten hinter den Reitern weislich abplattet. Figuren, die vor Pfeilern stehen und deren Kontur seitlich überragen, scheinen ebenfalls der scharfen Kante ausgesetzt. Auch in der Gotik vor deren profilierten Strebepfeilerbündeln oder runden dünnen Stäben befinden sich die Statuen körperlich nicht wohl.

Gern legt man Baumgruppen hinter Denkmälern an, wie etwa am Hamburger Bismarck, oder auch wohl im Halbkreis an der Rückseite herum: schon das ergibt einen gebannten, für andere Personen und Dinge verwehrten, dem Denkmal allein vorbehaltenen Fleck Erde, in dessen »Frieden« nichts einbrechen kann, — eine Geltungssphäre des Dargestellten. Bei solchen Vorkehrungen erwartet man etwas Hohes. Der Beschauer, der selber vielleicht dort eintritt, geht leiser, langsamer, scheuer herum und empfindet ein Gebot wie: »Bleibt ferne und schweiget in Andacht«; denn es scheint, als solle der Gefeierte da auch nicht durch herandringendes Geräusch der Welt belästigt werden. Auch daher also das auffällige und plötzliche Schweigen der Betrachter — oft selbst ganz ungebildeter Leute — vor solchen und ähnlichen Anlagen mit ihren starken Rahmungen, auf die wir noch näher eingehen werden. Hinter Rednern mag man in der Wirklichkeit, wenn sie im Freien sprechen, irgend einen schallfangenden Hintergrund anbringen, der zugleich andere Geräusche fernhält. Kanzeln haben meistens solche Rückwände, und auch in Bildern scheint es oft, wenn jemand vor einem Thronhimmel u. dgl. abgebildet ist, als werde er »etwas zu sagen haben«, und seine Rede bekomme Kraft. Auch gegen Sonne und Wind erscheint eine Gestalt gut verwahrt, die man so oder etwa mit dem Rücken an eine Zypresse, wie in Italien häufig geschah, aufstellt [1]). Wenn so der Dargestellte vom Rücken her nicht gesehen werden kann und bei Nischen auch seitlich nicht, so gibt ihm das sozusagen ebenfalls eine Beruhigung, birgt ihn vor neugierigen und profanen Augen. Nur von vorn ist er zu sehen, und wenn wir da stehen, so erhalten wir eben besondere, bevorzugte Beziehungen zu ihm, wir bekommen ihn gleichsam nicht nur wie zufällig und als Fremde zu sehen und empfinden auch mehr Ruhe beim Betrachten.

Eine besondere Noblesse und Distinktion, Unnahbarkeit gibt es

[1]) Begas hat sich einmal folgendermaßen geäußert: »Wo die Architektur fehlt, muß wenigstens ein architektonischer Hintergrund für das Monument geschaffen werden. Aber man soll die Denkmäler nicht in Wälder stellen, deren Bäume in steter Bewegung sind und den Eindruck zerpflücken, sondern in ruhige Umgebung, etwa wie in Italien die Marmorstatue vor die kompakte Erscheinung der Zypresse, dann wird der Eindruck stets der beste sein.«



einem Denkmal, wenn in einiger Entfernung noch ein Gitter herumgeht (über das natürlich von innen her wieder nicht hinausgegriffen werden muß). Da geben etwa Fürsten nicht ohne weiteres Audienz, sondern haben absperrende Schranken um sich. Um den Thron des Zeus von Phidias in Olympia liefen Schranken, die Panainos mit Malereien verziert hatte, wie noch heute im Tempel zu erkennen ist. Dieser Aufwand an Raum und Material wird nicht selten angetroffen und ist nötig, wenn der Sockel naturalistisch bildhaft behandelt ist oder sonst irgendwie nicht befriedigende Rahmungsverhältnisse bestehen. Ein Grabmal z. B. in Canovas Art schreit förmlich danach, weil dort versteinerte Gestalten ganz rahmenlos, gespenstisch auf den Sockelstufen herumzulaufen scheinen; wie denn auch der figurenwimmelnde Sockel des Rauchschen Friedrich sein Gitter ganz notwendig braucht. Und man verlangt die Ketten oder etwas ähnliches um die Nebenfiguren am Schlüterschen Kurfürsten, die sockellos auf ihren Sitzklötzen mit herunterbaumelnden Beinen und ganz niedrig neben uns sitzen, ähnlich wie die Frauen an Begas' Schloßbrunnen, die leider keine Rahmung mehr umgibt. Bei einzelnen Überschreitungen des Sockels kommen bisweilen kleine Teilgeländer um die betreffende Protuberanz vor — notdürftig und wenig würdig. Notwendig sind die Gitter bei am Boden liegenden Grabmalsfiguren. Manchmal weist ein Gitter auf eine künstlerisch besonders wertvolle Formung des Sockels hin, wie beim Colleoni. Wer da weiß und empfindet, wie z. B. Gipsabgüsse nach guten griechischen Sachen schon durch Überziehen mit dünner Ölfarbe genügend verschmiert werden, um ganz erheblich entwertet zu sein, findet auch solche Arten und Grade der Vorsicht wie die hier genannten angemessen in der Sphäre kostbarer Formreize.

Auch architektonische größere Kreise findet man um Denkmäler häufig. Wie mannigfach und aus wie vielerlei guten Gründen die Plastik zusammen mit der Architektur als einer weiteren Rahmung auftritt, ist ja bekannt. Da nun gibt es die verschiedensten rahmenden Motive bis zu so großen Kolonnaden, wie sie das Berliner Nationaldenkmal einschließen. Von alters her kannte man ähnliches; ein Stonehenge, wie das von Salisbury, um einen Menhir herum, oder die keltischen Dolmen, die in unserer neuesten Denkmalskunst, z. B. in den Entwürfen für das Bismarckdenkmal am Rhein, wieder eine Rolle spielen, sind nichts anderes als solche Gehege.

Wie ich ferner in einem früheren Aufsatz in dieser Zeitschrift ausführte, steuert auch der Garten für die Plastik Rahmungen bei, also etwa niedrige und hohe Hecken um das Bildwerk herum oder Rondelle aus Blumenbeeten, die als »unbetretene, nicht zu betretende« Flächen

das Werk isolieren und eine schmeichelnde Umgebung schaffen, dabei selbst wieder gerahmt sein mögen — kurz, es ergeben sich ganz feine Systeme solcher sinnvollen Hors d'oeuvres. Ich darf die dort gebrauchten Worte wohl hier wiederholen, um auch hier diesen Punkt noch einmal zu berühren. »Dichte Baumgruppen ringsherum schließen ab gegen Lärm, stellen sich als Wächter herum; man empfindet Ehrfurcht vor dem Dargestellten, und es helfen derlei Dinge wohl direkt charakterisieren, z. B. Geistesmenschen gegenüber; manche Naturen unter diesen brauchen Abgeschiedenheit besonders — könnte man Erasmus z. B. auf einen Markt stellen? Dort aber ist nun Einsamkeit, wo der Schwarm der Vielen nicht heran kann, und Verklärte und Hochgewürdigte berühren sich kaum mit dem Alltag. Auch ihre Ruhe dann ist etwas Vornehmes, und ‚der Ort, darauf du stehst, ist heiliges Land', so empfindet der Betrachter, es ist gefeit, ein Herkos, — um ein Kunstwerk oder gar um Götterstatuen höchst sinngemäß. Bis zur religiösen Feierlichkeit können sich jene Wirkungen steigern und wie lautlose Scheu vor etwas Ewigem erscheinen, das selber ja auch nicht in vergänglichen Lauten vernehmbar wird. Das ganz Stille erhebt uns über das Einzelne und Individuell-Psychologische, führt uns ins Allgemeine, paßt also auch zum Typischen, Symbolischen, Monumentalen und versenkt uns in Ahnung des Unendlichen. All das kommt schon durch solche abschließenden Wipfel heraus, die selber höchstens ein eintöniges, von nichts unterbrochenes, feierliches und geheimnisvolles Rauschen um das Monument herum hören lassen. Und das schummerige, gedämpfte Licht dort mag den geheimnisvoll-mystischen Bann noch verstärken.

Dabei stehen sie selbst fast immer noch eine Strecke zurück vom Werke, wie um nicht zu stören mit ihrem Lispeln und ihm nicht auf den Leib zu rücken; kurz, sie geben gleich manchen anderen Rahmungsveranstaltungen zunächst einen Platz um das Werk frei, der denn ein besonders hochtragendes Motiv bedeutet. Vornehmlich zu Königen und Eroberern paßt solche Scheu, die in starken Fällen fast wie die Furchtsamkeit von Trabantenreihen aussehen kann; oder geistige Eminenz scheint sich durch Respekt Belästigungen fernzuhalten, wie sie geistig nichts mit Gewöhnlichem zu tun hat.« Nun, solche Distanzierung läßt sich durch Nebenpersonen am Denkmal noch konkreter ausdrücken und der Raum noch sprechender ausdeuten und lebendig machen; wie z. B. Metzner in seinem Entwurf zum Wagnerdenkmal für Berlin Nebenfiguren aus der Ferne herüberschauen ließ, wo dann der Raum zwischen ihnen und der Hauptfigur voll Spannung schien und von einer großen Dynamik des Auseinanderhaltens und Verbindens und somit von bedeutender Energie

der Wirkung. Der Colleoni auf seinem hohen Sockel, der jede Sehne strafft, späht angespannt über den Platz und erhält nicht zum wenigsten durch diese Resonanz der Umgebung den wehrhaften, schlagbereiten Charakter.

Übrigens bekommen Statuen auch inmitten eines Brunnenbassins einen besonderen Akzent; nur ist es höchst übel, Plastiken in den Strudel von Springbrunnen selber hineinzuziehen oder gar scharfen Wasserstrahlen auszusetzen, die sich von allen Seiten womöglich gerade auf sie richten, wie das in Begassens Schloßbrunnen geschieht: gutta cavat lapidem und Bronze rostet, und die Statue wird uns außerdem zu etwas Wirklicherem durch die Stärke der gröblichen Unlustempfindung (die wir übrigens ob des dauernden Bespritzens auch den Dargestellten selber zutrauen); die anderen Stillosigkeiten, die ebenda in den Rahmungsüberschreitungen und der Vermischung mit dem Wirklichen liegen, stimmen dazu. Weibliche Figuren gar könnten durch jene Badesituation in einem nicht mehr ästhetischen Grade als unbekleidet auffallen. Das alles wird eine feinfühlige Kunst nie machen und ertragen, Hildebrand z. B. bringt die Figuren am Wittelsbacherbrunnen in München weit aus dem Sprühregen beiseite.

Noch etwas anderes Rahmenmäßiges, ein ideeller Rahmen sozusagen, findet sich oft bei der Steinplastik und ist da sehr erwünscht, nämlich eine äußere reguläre Generalform; ich meine das auch von Adolf Hildebrand befürwortete Komprimieren der Figur in einfache geometrische Gesamtwände auf allen Seiten; also mit sehr wenig Spreizungen der Glieder, die wie zur Vorsicht zurückgehalten werden in solcher gemeinsamen Zone und wie durch deren dynamischen Bann. Auch diese Umgrenzung kann man nach allerlei Funktionen einer Rahmung vergleichen: sie wirkt z. B. als Einheitsmoment, gibt ferner die Freude an bestimmter Begrenzung usw. (Man kann ja das Positive der so einfachen Hildebrandschen Kunst nicht reich genug beschreiben. Bei jeder einzelnen Erklärungsart allein, auch seiner eigenen Theorie, fühlt man sich unbefriedigt gegenüber dem lebendigen Eindruck seiner Sachen. Der so hoch kultivierte Vollkommenheitscharakter dieser Kunstart, ihre Ruhe, der Eindruck der liebevollsten Sorglichkeit und Vornehmheit beruht nun also auch auf allerlei Schutzbeziehungen.) Allgemeiner kennt man jene Erscheinung bei allen Arten von Gruppen, wo bei dem Vielerlei der Glieder Anstöße auch näher liegen; z. B. ist da das pyramidale Dreieckschema viel beliebt, indessen auch andere, mehr polygone einfache Begrenzungen, wie sie z. B. die Laokoongruppe an den Seiten zeigt; aber noch weit weniger reguläre Umrisse leisten dasselbe. Eine so geschlossene

Gruppe wie die antike des Menelaos und Patroklos wirkt unangreifbar, wehrhaft und auch deshalb monumental, weil sie so haltbar scheint, nicht auseinanderzureißen. Je strikter der Eindruck des Zusammengenommenen ist — *bien enveloppé* nennt der Franzose eine solche wie zum Schutz verpackte Gruppe —, je strenger die menschlich-künstliche, unnatürliche Formung in dieser Hinsicht wirkt, also eben z. B. bei dem so recht geometrisch-regulären Dreieck, desto mehr mildert solches Schema schon als »negativer« oder illusionsstörender Faktor die Lebendigkeit, und somit scheinbar auch die Empfindlichkeit der Figur, desto mehr wirkt das Ganze auch geballt, also wie fest durch einen hohen Grad von Dichtigkeit; jedenfalls ist das häufig die Wirkung solcher Generalformen, z. B. bei Michelangelo; bei anderen Künstlern hingegen wird etwa scheue Gebundenheit und Befangenheit dadurch hineingesehen werden. Immer aber erscheint das Werk einigermaßen wie aus einem Stück und also fest. Der Block, *quadro di marmo*, an den die gebundene Gestaltung erinnert, hat zumeist geradlinige Kanten und Ebenen, die schon als solche hart und widerstandsfähig wirken. Und ein einheitlicher, gewachsener Block ist dann nicht nur dagewesen, sondern es scheint fast, als wäre er noch da, stützend an Stelle der jetzigen Lücken. Deshalb wirkt das Zusammendrängen auch nicht wie von außen geschehen, passiv und als Vergewaltigung erduldet, sondern es scheint seitens des Werkes selber geschehen zu sein, das in Freiheit sich selbst die Grenzen setzte, seinen eigenen Bedingungen sich fügte, z. B. eben dem anfänglich vorhandenen Material.

Adolf Hildebrand nun sagt auch über die Einzelfigur, da wo er vom »Problem des plastischen Aufbaus des Ganzen« spricht: »Die Flächen, in denen das Runde der Figur als Bild erscheint und untergebracht ist, bilden einen ideellen Raum, dessen Grundriß eine klarseitige Figur, ein Rechteck von größerer oder geringerer Tiefe ist«; und vorher: »Eine solche Anordnung können wir uns am besten mit Zuhilfenahme von Glaswänden klarmachen.« Vielleicht empfand er in den Wänden auch das dynamische Abhalten und Zurückhalten, denn von »geschlossener« Raumeinheit spricht er an derselben Stelle ebenfalls. Übrigens scheint das Werk schon durch die bloße Raumeinheit in sich fester zusammenzuhängen und entsprechend stoffliche Kontinuität ohne irgendwelche »Nähte« zu besitzen. Hildebrand meint dann weiter: »Man denke an Michelangelos kompakte Gestalten.« Michelangelo soll ja gesagt haben: Man müsse eine Bildsäule einen Berg hinabrollen können, ohne daß ein Stückchen abbreche! Nun, seine Charakteristik hat gewiß nichts Zaghaftes, was sonst Darstellungen, etwa von Frauenfiguren, durch solche Gesamtformen bekommen kön-

nen; aber seine so häufige Verhaltenheit in jeder Beziehung und in allen Formen — hatte sie vielleicht doch auch in seinem innersten Lebensgefühl mit unserem Punkte hier zu tun? Mit der Stimmung des Mannes, der nie die Goethesche Kunst des »Leb' mit der Welt in Frieden« lernte, sondern immer wieder anstieß und gestoßen wurde und sich verwundet in sich zurückzog, wohl mit dem Vorsatz immer wieder, an sich zu halten?

Innerhalb jener Raumzone nun erscheinen die Figuren freier von Behelligung als andere, können es dann auch im Bewegungsmotiv sein; man vergegenwärtige sich Michelangelos Cupido oder seinen kauernden Jüngling; nur hinaus können und wollen sie nicht, zumal ein solches Exponieren durch die striktere Scheidung des künstlerischen und realen Raumes noch gefährlicher scheint als bei regelloseren Figuren; aber für den Verzicht auf kleine Protuberanzen wird völligste Sicherheit für die Formen im Innern gewonnen.

Wir tragen ähnliche Haltungen im Leben an uns selber zur Schau aus einem Schutzinstinkt, auch aus einem nur seelischen Schutzinstinkt vielleicht oft, der mit jenem körperlichen Gehaben gebärdenhaft verbunden ist. »Zugeknöpft« wirkt das dann bisweilen, an sich haltend, sich zusammennehmend, »in Schranken gehalten« und Belästigungen ausweichend; und nur so fühlt mancher (und manchmal jeder) sich wohl. Gewisse Grade der Spreizung werden, noch abgesehen von aller Materialstilistik, schon organisch, leiblich unangenehm empfunden, weil zu sehr dezentralisiert und von der psychischen Beherrschung entfernt, also auch gleichsam ein schlagfertiges Beieinander entbehrend. Meist hat der Mensch sich gerne körperlich wie geistig beisammen, er will gesammelt und dadurch in innerster Ruhe oder will »bei sich« sein, aber nicht exzentrisch und allzu »ausladend«, ausfahrend, »fahrig« oder zerstreut sich fühlen. Das ist zwar etwas Allgemeineres als ein körperliches Schutzbedürfnis, und es muß auch nicht immer gerade zu solchen Rechtecksformen führen, aber: sie sind ein besonders starkes Zeichen von psychischer Beherrschung und Empfindlichkeit gegenüber der Umgebung. Wenn schon ein jeder starke Stil definiert werden kann als Ausdruck zielbewußter Beherrschtheit des Künstlers, so dieser hier in eminentem Grade. Figuren des Rokoko hingegen sind in all diesem Sinn häufig »anstößig«, freilich oft nur in kleinem Grade, weil sie selber klein sind.

Michelangelo nun hat gelegentlich noch durch Spezialmotive der Gliederstellung im einzelnen, mit gebärdenhaftem Ausdruckseffekt, den Schutzcharakter seiner kompakten Bildungen und auch der regulären geometrischen Grundformen bestätigt, betont, verstärkt, z. B. am Moses. Dessen rechter Unterschenkel ragt in einer eckturmartigen

Vertikallinie auf, der über dem Knie fortsetzend die senkrechten Tafeln folgen und ebenso der diese haltende, auffällig angedrückte Arm: also eine geschlossene und harte Linie von festen Gliedern und Gegenständen, die dem Manne gleichsam erst erlaubt, sein Gesicht der Gefahr auf der anderen Seite zuzuwenden. Denn er fühlt sich ja wehrhaft in Bereitschaft[1])! Der David zeigt ähnliches, diesmal ein von den Griechen stammendes, seit Polyklets Zeiten mit dem Kontrapost zusammenhängendes Schema, das ebenfalls hier erwähnt werden kann. Da schließt sich nämlich der Torso auf der Standbeinseite, indem die Becken- und Schulterlinien sich entgegenkommen, die hingegen nach der Spielbeinseite sich öffnen und auf dieser größere Weichteilpartien frei geben; wo denn auch der Arm oft, wie z. B. in diesem David, emporgelüftet ist, während der andere schließend herabhängt; und der Kopf ist dann meist, wie gleichfalls in unserem Beispiel hier, der Spielbeinseite zugedreht, »schließt« also abermals nach der Standbeinseite hin. Das ist ein sehr häufiges Schema.

Auch in der Antike waren ja geometrische Generalformen und sogar (regulär) stereometrische Einzelformen bekannt, wie Polyklet sie etwa pflegte und in seinem »Kanon« mit dem Worte tetragonos benannte, das Plinius dann mit quadratus übersetzte. Wir würden (mit bezeichnendem Doppelsinn) »vierschrötig« oder »klobig« sagen. Aber keineswegs kam dies etwa ausschließlich an Einzelformen und auch nicht nur innerhalb wirklicher quadratischer Rahmenfelder vor. Von letzteren sagt Wörmann bei den bekanntlich sehr vollplastischen Metopen am Tempel C in Selinunt: »Man empfindet das Bestreben des Künstlers, den gegebenen Raum, dessen quadratischer Gestalt die quadratische Stilisierung der Körperformen entspricht, auszufüllen.« Wo aber dieser Grund fehlte, da geschah das ähnliche selbst in der frühen Zeit gewiß nicht nur — und bei Polyklet ganz sicher nicht — aus archaischer Unbeholfenheit, wie das freilich bei den ältesten »Apollostatuen« der Fall war, bei denen sich auffällig solche gebannte Haltung und solche »klotzigen« Glieder finden, wie etwa beim Apoll von Orchomenos mit seinen hypertrophen Oberschenkeln. (Für

[1]) Noch in den, der Malerei entsprechend, mehr gelockerten Einzelfiguren an der Sixtinischen Decke zeigt sich manchmal eine ähnliche »rahmende« Komposition der Glieder, mit demselben Effekt. Z. B. am Daniel mit dem nach außen gestemmten linken Knie, über das sich der linke Arm kontinuierend hinreckt, und mit dem äußerst festigenden Buch zwischen Knie und Arm, wo abermals alle diese drei Stücke auf derjenigen Seite liegen, der der Kopf abgewendet ist. Oder der Hieremias, in tiefer Versonnenheit verloren, zeigt ein ähnliches, gleichsam verriegelndes Randmotiv; die Delphica ist in eine höchst reguläre Figur zusammengenommen mit beiderseitig konvexen Linien, die abwehrend und schließend wirken, — selbst ihre senkrechte Schriftrolle dient diesem ästhetischen Wert.

Polyklet dagegen denke man für das einzelne z. B. an seine Kopfformen, an jene dorisch gedrungenen »*têtes carrées*«.) Den Blockstil der ganzen Figur aber haben die Griechen lange vielfach gewahrt, vom Weihgeschenk der Nikandre etwa an bis zu so späten und sehr bewegten Sachen, wie dem Borghesischen Fechter, bei dessen ausgelegten, ausgesetzten Gliedern und starker Ortsbewegung die Einstellung des Ganzen in ein regelmäßiges Viereck auch in unserem Sinne höchst angebracht wirkt. Zugleich erscheint eine derartig eingeordnete Figur durch die Betonung ihres ursprünglichen Steinblocks noch mehr wie in einer anderen Sphäre als in der lebendigen Natur, also auch deshalb gleichsam nicht mehr dem gemeinen groben Leben ausgesetzt. Und die Festigkeit des Steines kommt hier besonders erwünscht zum Bewußtsein.

Auch im Mittelalter gab es die »am Block haftende tektonische Gesetzmäßigkeit der gemeißelten Formensprache«, für die wir eigentlich erst durch Vöges Untersuchungen über die Frühgotik den rechten Blick bekommen haben. Die gotischen Figuren erscheinen auch dadurch zaghaft und zurückhaltend, wie sie überhaupt nach ihrem psychischen Ausdruck schüchtern wirken und architektonisch gebunden sind, z. B. aus einem Stück mit ihrem Hintergrund. Also: Griechen sowohl (und noch frühere und »gebundenere« Völker erst recht) wie Mittelalter und Renaissance bis zu den heutigen kennen die Blockform, die wir hier nur unter einen ganz bestimmten Gesichtspunkt gestellt haben.

Nun aber zu etwas anderem: Bei unvollendeten Statuen bleibt bisweilen etwas Stein um die Figuren herum stehen, z. B. in der Art wie bei Michelangelos Matthäus. Das ist nun neuerdings auch für fertige Werke zu einem künstlerischen und berechtigten Prinzip geworden, in erster Linie durch Rodin. Er läßt häufig seine Gestalten noch ein wenig — und manchmal recht beträchtlich — im ursprünglichen Block stecken, hin und wieder reliefähnlich, jedoch dies nicht immer, und auch bei Gruppen, namentlich bei liegenden. Es legt sich gelegentlich so etwas wie ein schützender Mantel herum um die Körper, mit einfachen großen Umrissen. Dabei sind aber nun die herausgearbeiteten Teile nicht etwa nur bossiert, sondern sie stechen gerade durch hohe Zartheit und feinste Ausarbeitung der Oberfläche von ihrer bergenden Umgebung ab, wie das wieder auch zu dem Schutzverhältnis paßt. Im mütterlichen Schoß der Erde liegen so die Formen noch ziemlich eingeschlossen, denkbar gut und weich gebettet. »Nymphen des Steines«, die in ihm hausten, kannte die griechische Vorstellung schon, und Michelangelo hat uns gelehrt, wie sehr der phantasiereiche Künstler die Gestalt aus dem Block zu be-

freien, herauszuholen meint, die er im Geiste drin sieht, die er hineinsieht und herauswachsen fühlt. Nun, bei jenen Blockresten spüren auch wir etwas davon, die Figur scheint bisweilen, namentlich bei entsprechender Haltung etwa, wie aus einem Druck erlöst. Und zugleich scheint der lebendige Fels möglichst so gelassen zu sein wie er war, schonend und liebevoll wollte man gleichsam auch dem Block gegenüber verfahren und keine brutale Verschwendung mit etwas Kostbarem treiben [1]). Und vor der Arbeit lagen, so stellen wir leise vor, die Figuren scheinbar noch sicherer eingehüllt, auch von da her haftet ihnen noch etwas Geborgenes an. Es versteht sich bei alledem, daß die figürlichen Teile nicht wie angeklebt oder versteinert erscheinen dürfen, wie das bei Nachahmern vorgekommen ist, sondern wie eine Perle in der bergenden Schale oder wie ein Kristall in der Mutterlauge, aus der er zusammenrann.

Jetzt über regulär umzirkte Gruppen noch ein Schlußwort, das mehr das Innere der Gruppen als die Gesamtkonturen angeht: die bekannte und häufige reliefartige Anordnung der Gruppe mit dem breiten Nebeneinander wird nicht nur vorne und hinten ebene Gesamtflächen zeigen, sondern sie geschieht auch, um im Innern der Gruppe die sonst so störenden Überschneidungen zu vermeiden, die ein Gefühl von Gedränge geben würden, und wegen der Löcher, die wie Blößen erscheinen könnten, wo man einhaken könnte und das Ganze auseinanderziehen. Wie wundervoll ist zu einer Körpereinheit verknäuelt die berühmte antike Ringergruppe in Florenz! Manchem mißfällt schon eine so starke Spreizung der Beine bei einer Einzelfigur wie dem Apoll von Belvedere oder dem David des Michelangelo. In der Tat schließt dagegen der Schild bei Donatellos heiligem Georg die Beinspalte sehr angenehm, und es ist genußreich, die vielen Gestaltungsmöglichkeiten mehr oder minder auseinander genommener Beine durch die Kunstgeschichte schnell einmal zu verfolgen. Auch so wird verständlich, was Hildebrand und andere Schriftsteller am Farnesischen Stier und ähnlichen Werken aussetzen. Und wenn weniger Lücken und kleinere da sind, wie das bei flach entwickelten Gruppen eben möglich ist und auch bei sonstwie in einfache Generalformen geballten Statuen und Gruppen häufig möglich sein wird, so sieht alles kompakter, massiger aus, nicht aber so ausgehöhlt, geleert und geschwächt [2]). Wo so viel Bewegung ist, wie in der Laokoon-

[1]) Das gilt übrigens für alle recht »geschlossen« komponierten Gruppen.

[2]) Sehr stark in dieser Hinsicht wirkt Klingers »Drama«, das nicht eigentlich hierhergehört, weil es alle Lücken vermeidet. Es läßt den Stein dort zwischen den drei Figuren stehen und unternimmt es so, einen Fels künstlerisch nachzubilden. Ein kühnes Unternehmen, ziemlich neu in diesem Umfang und auch nicht

gruppe, die die Schlangen noch komplizieren, da ist das flache Rechteckschema sehr eindrücklich, aber auch sehr nötig und wohltuend[1]), und die Schlangen sind hier den Armen so dicht angefügt, daß möglichst wenig Löcher entstehen und die zwischen den menschlichen Gliedern klaffenden Lücken etwas mehr ausgefüllt werden.

---

ganz geglückt, weil solche Naturformen zu uninteressant und leer sind und den toten Block unnötig zum Bewußtsein bringen; aber unkünstlerisch ist es nicht, nicht peinlich-kleinlich; und die Kontinuität des künstlerischen Raumes und Stoffes war ein richtiger Gedanke bei einer so komplizierten Gruppe. Nur ist für eine so reichhaltige Darstellung die einzige g a n z angemessene Form das Relief!

[1]) Nach Hegel ist das Große an dieser Darstellung, daß bei aller Wahrheit und allem Schmerz doch »zur Grimasse, Verzerrung und Verrenkung auch nicht in der entferntesten Weise vorgegangen ist«. Nun auch die einfache Generalform wirkt eben beherrscht und läßt das Einzelne nicht so exponiert erscheinen.

Bemerkungen.

Naturwissenschaftliche Ästhetik.

Von

Adolf Mayer.

Die gewählte Überschrift bezeichnet die Sache, die ich vor Augen habe, nur unvollständig. Namen sind Etiketten, aber selten erschöpfende Definitionen. Natürlich gibt es keine rein naturwissenschaftliche Ästhetik, da eben seelische Eigenschaften für die Probleme der schönen Künste in Betracht kommen, und jene sich naturwissenschaftlich nicht behandeln lassen oder, wenn wir in dem Optimismus jugendlicher Diziplinen reden, bisher nicht behandeln ließen. Worauf ich unter der gewählten Marke die Aufmerksamkeit lenken möchte, ist vielmehr folgendes:

Dem naturwissenschaftlich geschulten Denken sind viele Dinge zugänglich, die dem Vertreter der Geisteswissenschaften, oder gebrauchen wir lieber die neuere Bezeichnungsweise: Kulturwissenschaften, weniger zur Hand liegen, wie natürlich auch umgekehrt; und darunter sind auch manche, die für die Fundierung einer Wissenschaft vom Schönen gar sehr in Betracht kommen. Daß eine so einfache Tatsache in ihren ziemlich bedeutsamen Folgen nicht allgemein bekannt ist, liegt unzweifelhaft daran, daß heutzutage eine jede Wissenschaft ihren ganzen Mann verlangt. Wie wenige sind es, die es wagen dürfen oder wagen, weit entlegene Wissensgebiete zu beschreiten. Es erwarten sie in dem Neulande, mit dessen Lokalkenntnis und mit der Achtung von dessen dialektischen Sitten und Gebräuchen es bei ihnen notwendig übel bestellt ist, feindliche Überfälle und Verunglimpfungen. Bald stellt sich meist unüberwindliche Wegemüdigkeit ein, und man kehrt um auf die große Heerstraße, wo man es so viel bequemer hat.

Denn nicht bloß der Gegenstand ist für jene beiden großen Forschungsgebiete verschieden. Hier der Makrokosmos, dort der Mikrokosmos, den es zu ergründen gilt. Die äußere Natur, unserem inneren Sinne fremd (auch, so weit beide Gebiete in der physiologischen Psychologie sich zu berühren scheinen, doch nur die Kehrseite der Medaille, von der die eine mit dem Ausdruck objektiv, die andere mit subjektiv gestempelt wird), will mit vollständiger Verleugnung unseres subjektiven Verhaltens studiert sein. Daher sind für dieses Studium geduldige Wahrnehmung, Selbstentäußerung, kühles Urteil notwendig. Anlage und Schulung in diesen teilweise mehr negativen als positiven Dingen macht den Naturforscher. Die Geschicklichkeit dabei ist nur, das Objektive zu einer deutlichen Antwort zu zwingen. Doch was redet, ist immer dieses Objekt. Der Forscher lauscht nur und übersetzt getreulich und ohne Zutat das, was ihm vom Objekt diktiert wird, aus der chemischen oder physikalischen Sprache in die gemeinverständliche des täglichen Lebens.

Ganz anders in den Kulturwissenschaften. Hier beruht alles, insoweit nicht eigene Ideen hinzutreten und die Angelegenheit modifizieren, auf dem Zeugnis des Menschengeistes, das wohl hier und da direkt wahrgenommen — aber doch zum weitaus größeren Teile in der Form des geschriebenen Worts überliefert wird, und insoweit auf der Kenntnis des Buches. Und weder Philologie noch Geschichte,



weder Theologie noch auch Jurisprudenz kann gelernt oder in diesen Fächern etwas geleistet werden, ohne Gebrauch zu machen von einer mehr oder weniger ausgedehnten Bücherei und ohne selber den Umfang derselben zu vermehren.

Es gibt Mathematiker und auch eigentliche Naturforscher im engeren Sinne des Worts, die ohne erhebliches Material von Büchern arbeiten, und solche, die Großes geleistet haben, ohne mehr als einige Bogen, auf denen ihre Resultate veröffentlicht wurden, zu beschreiben oder bedrucken zu lassen. — Zitate sind da nur nötig, um sich mit anderen auseinanderzusetzen. Auf dem Gebiete der Kulturwissenschaften wird aber selten eine Broschüre geschrieben, die nicht von Zitaten strotzt, denn diese sind hier die Beweismittel.

Man kann das Verhältnis auch so ausdrücken, daß man sagt: Die Methode der Naturwissenschaften ist im wesentlichen unhistorisch, ohne feste Beziehung zum Überlieferten; das Überlieferte wird noch täglich korrigiert durch autoptisches Studium. Die der Kulturwissenschaften ist wesentlich historisch, und das Autoritative spielt eine weit hervorragendere Rolle. Dort ist die selbsterworbene Kenntnis, der Augenschein die *ultima ratio;* hier das Wort, das gegebene System.

Die Folgen dieser verschiedenen Methode machen sich natürlich auch in der geschichtlichen Entwicklung der Wissenschaften geltend. Dort auf dem Gebiete der Natur steht nichts ganz fest; jeder Forschende ändert an dem System ein weniges, oft kaum merkliches. In den Kulturwissenschaften bleibt es stabil, bis es unerträglich wird; dann folgt ein revolutionärer Umsturz. Kleine Reformen werden durch das autoritative und scholastische Wesen dieser Wissenschaften beinahe unmöglich gemacht.

Das alles muß so sein, wenigstens bis zu einem gewissen Grade; es ist durch die Natur der Sache gegeben, und wenn ich hier diese Ausgangspunkte berühre, so geschieht es nur, weil es neben den typischen Kultur- und Naturwissenschaften auch Disziplinen gibt, die sich nicht ausschließlich nach der einen oder der anderen Methode bearbeiten lassen, und weil mir speziell die Ästhetik, die so oft als ein Unterteil der Philosophie hingestellt wird, als eine solche Grenzwissenschaft erscheint. Das Mittel der Darstellung des Schönen ist doch auch meist zugleich naturwissenschaftliches Objekt.

Wenn nun solche Grenzwissenschaften — und die Grenze liegt oft näher als man denkt — ausschließlich von Männern der philosophischen Richtung bearbeitet werden, dann bekommen jene leicht einen scholastischen Hauch der Unfruchtbarkeit und könnten doch vielleicht von der naturwissenschaftlichen Seite aus zu neuem Leben angeblasen werden oder wenigstens auf diese Weise eine Verjüngungskur durchmachen, die ihnen heilsam wäre.

Erleben wir die Unzulänglichkeiten, gegen die wir anzukämpfen unternehmen, doch nicht zum ersten Male. Hat sich nicht — nun vor beinahe 100 Jahren — die Philosophie aufs schwerste an der Naturwissenschaft versündigt, als sie im kecken Übergriffe die Naturphilosophie schuf, die sich bald als ein gänzlich hohles Gebilde erwies, wogegen die Naturwissenschaft auf das heftigste reagierte; und darf man sich verwundern, daß diese nun ihrerseits versucht, so weit wie möglich auf den Grenzgebieten vorzudringen?

Und in der Tat. Schon hat in der Psychologie auf einem früher von der Philosophie okkupierten Gebiete ein gewesener Physiologe mit Erfolg geschaffen. Muß da der Mut des naturwissenschaftlichen Geistes nicht weiter und weiter wachsen? Sollte es ihm verboten sein zu versuchen, ob er nicht auch für diejenigen Zweige der Ästhetik, deren Objekt ein rein naturwissenschaftliches ist, einigen Nutzen zu bringen vermag? — Wundts Bezeichnung der Aufgabe der Kunst, als

bestimmt, die Wirklichkeit in der Fülle ihrer bedeutsamen Formen in die Sphäre der reinen Betrachtung zu erheben, mutet doch jeden Unbefangenen so viel mehr an als die Definitionen der älteren Ästhetiker. — Der Künstler besitzt, so drückte schon Helmholtz dieses Verhältnis aus, die höchste Kraft, die volle Energie der sinnlichen Erscheinung festzuhalten und die Lebendigkeit einer unmittelbaren Anschauung auch auf das Geistige zu übertragen.

Der Hauptunterschied, auf den ich hier verweise, ist aber der, daß die Naturwissenschaft, da sie vorwiegend aufs Induzieren angewiesen ist, fortwährend die Augen offen halten muß, um neue Tatsachen zu ergattern, die sie vielleicht für ihre Schlüsse benützen kann, während bei der vorwiegenden Deduktion der Blick ins Innere gerichtet ist und sich der Welt verschließt. Die Naturwissenschaftler sind daher meist weltkundigere Leute.

Daher kommt es ohne Zweifel, daß auf einem Wissensgebiete, das der beiderseitigen Behandlung fähig ist, der Büchermensch häufig sehr wohl benutzbare Tatsachen übersieht, die dem, der auf seine Beobachtung vertraut, schnell ins Auge fallen, und wenigstens die niedere Ästhetik erscheint als eine Wissenschaft, der durch frische Induktion aus Selbstbeobachtetem oft mehr geholfen werden kann als durch scholastische Deduktion aus feststehenden Begriffen.

Man sieht also, daß ich weniger die naturwissenschaftliche Methode als vielmehr den naturwissenschaftlichen Geist oder den Wirklichkeitssinn meine, der sich wenigstens auf allerlei Dinge, die als Grundlage der Ästhetik dienen, anwenden ließe. Daß deren experimentelle Methode selber nicht anwendungsfähig ist, hat ähnlich lautenden Behauptungen gegenüber schon vor 16 Jahren Volkelt[1]) gezeigt. Aber wenn hier auch experimentell nicht viel auszurichten ist, so kann man doch der zufälligen Einzelbeobachtung einen Wert beimessen.

Ausgehend von diesen Grundsätzen habe ich es nun gewagt, an einzelne Grundlagen der Ästhetik von naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten aus heranzutreten. Ich habe praktisch mit dieser Tätigkeit begonnen, indem ich zufälligen Beobachtungen und dem Bedürfnisse meines Geistes, sich selbständig Rechenschaft abzulegen, Raum gab. Erst nachträglich habe ich mich darüber zu orientieren versucht, was an meiner Weise diesen Dingen näher zu treten Besonderes wäre, und was mir, der ich in ästhetischen Dingen nicht anders erfahren bin als ein von Natur mit Neigung für das Schöne Begabter, ermöglicht hat, allerlei kleinere und größere Funde zu machen, an denen der Fachmann meistens achtlos vorübergeht. Erst diese Erfahrung hat mich zu der Folgerung gebracht, daß an dieser Weise vorzugehen etwas Gutes sein müßte, da ich mir eine hervorragende Geschicklichkeit mit gleichen Werkzeugen ausgerüstet mehr zu sehen als andere, nicht wohl zuschreiben konnte oder wollte.

Es ist das Prinzip, das Kleine und Einzelne nicht gering zu achten, das Unterordnen von vorgefaßten Meinungen unter die zwingende Erfahrung, im übrigen aber die Verwendung von jeder Art gesunden Menschenverstandes, der mir nur immer zu Gebote stand, kurz der Geist Helmholtzens, zu dessen Füßen ich einst gesessen, und dessen Forschungsweise mir zeitlebens ein Vorbild gewesen ist.

Auf diese Weise habe ich mich an die Musik herangemacht[2]) und glaube gefunden zu haben, daß ihr Ursprung der Klang und der Rhythmus der Menschenstimme ist, eine Wahrheit so einfach, wie eben jede Wahrheit zu sein pflegt. Ich habe dann den Sinn des Lächerlichen[3]), auch hier wieder ausgehend nicht von

[1]) Ästhet. Zeitfragen 1895, Anm. 87.
[2]) Preuß. Jahrb. 1909, 137, S. 43.
[3]) Die Gegenwart 1907, 72, S. 289.

deduzierten Sätzen von ebenso imponierendem Klang als wenig greifbarem Inhalt, sondern induzierend von dem einzelnen konkreten Falle zu ergründen versucht, und habe ganz abweichend von den bestehenden Theorien die Geschicklichkeit im Aufdecken eines sorgfältig Verhehlten als das Wesen dieser künstlerischen Tätigkeit gefunden. Ich habe mich an die Elemente der bildenden Kunst gewagt und meine, als Grund der Farbenharmonie neben dem Vermeiden des rein physikalisch Blendenden oder Irritierenden im wesentlichen die Erfahrung an unserer organisierten Umgebung namhaft machen zu müssen[1]. Auch einige Probleme der höheren Ästhetik der bildenden Künste haben mich beschäftigt. So die Ursache der vorwiegenden Bedeutung der Landschaftsmalerei in der modernen Zeit[2]. Auch hier komme ich zu einem gemischten Resultate.

Ein Essay: Goethe und Helmholtz ist einer Grenzbestimmung zwischen Kunst und Wissenschaft überhaupt gewidmet[3]. Dann habe ich andere Probleme der bildenden Künste auf die nämliche Weise untersucht, z. B. warum die Momentphotographie ein schlechter Berater der wahren Kunst[4] ist, warum Selbstporträts notwendig in die Ferne starren[5], während gewöhnliche Porträte den Betrachter mit dem Blicke zu verfolgen scheinen, warum Einäugigkeit für den Maler ein Vorteil ist[6], und andere mehr. Auch über das Wesen der Kunst komme ich von meinem Standpunkte aus zu Resultaten, die mir beachtenswert erscheinen[7].

Mithin sind allerlei neue Gesichtspunkte gewonnen, freilich mehr für die Grundlagen der Ästhetik, als für ihren weiteren Ausbau. An Fragen wie das Stilisieren in der Kunst und dergleichen kann man natürlich nur mit gründlichen historischen und technischen Kenntnissen herantreten. Es scheint mir aber, daß diese höhere Ästhetik bis dahin überhaupt eine wenig fruchtbare Wissenschaft gewesen ist, allenfalls geeignet, die Genießenden zu orientieren und ihnen die Auswahl desjenigen, was etwa für sie in Betracht kommt, zu erleichtern, aber kaum jemals imstande, den Künstlern selbst den Weg zu weisen. Diese haben noch immer den Weg gefunden ohne die Kunstwissenschaft und selbst im Gegensatz zu ihren bis dahin gewonnenen Regeln, ganz ähnlich wie auch die Naturwissenschaft bisher unbekümmert um Philosophie ihren Weg gegangen ist. Der Kernpunkt der Ästhetik liegt bisher in der Kunstgeschichte.

Gern erkenne ich an, daß die moderne Ästhetik, wie sie namentlich in dieser Zeitschrift vertreten ist, schon allerlei erreicht hat, das in der Richtung liegt, die hier angedeutet wurde. Ihre Vertreter sind eben welterfahrener geworden als die Vertreter der alten philosophischen Ästhetik. Doch will es mich bedünken, als ob die Reaktion gegen deren Unwesen noch immer nicht tief genug ginge. Und dabei ist die Gefahr groß, daß sie noch weiter an Kraft verliert, weil die Überwindung des Naturalismus in der Kunst von jener Seite leicht mit einer Überwindung des naturwissenschaftlichen Geistes verwechselt wird, obwohl beide Dinge, wie sich gerade aus meinen Untersuchungen ergeben dürfte, ganz und gar nichts miteinander zu tun haben.

---

[1]) Preuß. Jahrb. 1909, 138, S. 460.
[2]) Neue Heidelb. Jahrb. 1910, S. 182.
[3]) Preuß. Jahrb. 1908, 133, S. 191.
[4]) Preuß. Jahrb. 1910, 140, S. 498.
[5]) Preuß. Jahrb. 1910, S. 506.
[6]) Preuß. Jahrb. 1910, S. 508.
[7]) Z. B. in dem Essay: Selbstkunst (Die Alpen, 1911, 9. Heft).

Besprechungen.

Willy Hellpach, Das Pathologische in der modernen Kunst. Heidelberg 1911, Carl Winter, 44 S.

Auf wenigen Seiten weiß uns der Verfasser in anregender Weise über das Pathologische in der Kunst zu orientieren. Vor allem ist es erfreulich und dankenswert, daß er dem »Pathologischen« in der Kunst in metaphorischem Sinne behutsam aus dem Wege geht und so sich nicht zu der Zahl derer schlägt, die jede ungewöhnliche Kunstform als krankhaft, als pathologisch ansprechen, sondern seine Betrachtung gilt ganz eigentlich der Darstellung des Pathologischen in der Kunst. Deshalb kann von einer solchen eigentlich auch nur in der Dichtkunst die Rede sein, die pathologische Zustände im Zeitverlauf schildern kann; sehr unvollkommen bereits in der Figurendarstellung der Malerei und Plastik, in der etwa grazile Formgebung, Ausdruck des Leidens, Irreseins oder eine als pathologisch gekennzeichnete Szene ihren Ausdruck finden kann; noch mehr bloß andeutend in der Musik, die eigentlich nur als Illustration zu einem »pathologischen« Text und nur sofern der Text sie zu einer Darstellung des Pathologischen stempeln will, sich mit dem Problem berührt. So bleiben Lyrik, Epik, Dramatik als die eigentlichen Tummelfelder des Pathologischen übrig.

Hellpach weist darauf hin, daß die moderne Kunst kaum mehr Darstellungen und Zuspitzungen des Pathologischen aufweist als die ältere Literatur, Antike, Mittelalter, galante Zeit, sofern sie uns eben nicht nur *in usum Delphini,* sondern in ihrer wirklichen Gestalt bekannt geworden, aber daß wir allerdings in moderner Zeit besonders empfindlich für die pathologische Seite der Kunst sind. In der Lyrik erscheint ihm das Pathologische, namentlich als Ausdruck der sozusagen natürlich-pathologischen, abnormen Zustände der einbrechenden geschlechtlichen Erregungen am wenigsten auffallend. In der Epik zeigt sich ihm besonders an Th. Manns Buddenbrooks und D'Annunzio eine meisterliche Darstellung des Pathologischen; inwiefern übrigens die Perversität dem Laster, wiefern der Krankheit zugehört, ist auch noch durchaus strittig. In feiner Weise macht er darauf aufmerksam, daß dasselbe Sujet je nachdem als pathologisch oder nicht empfunden wird, ob wir es humoristisch oder tragisch nehmen; das Humoristische wirkt auch in seinen Verzerrungen nicht pathologisch, sondern karikierend.

Betreffs des Dramas läßt sich sagen, daß das Pathologische darin für den Pathologen auch in der scheinbar realistischen Gestalt, wie es z. B. bei Ibsen auftritt, noch »falsch« wirkt (was sich aus der künstlerischen Zuspitzung des Pathologischen erklärt), und ferner, daß man zu Unrecht nun auch schon in allem Problematischen der Naturen ein Pathologisches erblickt — ein Fehler, der häufig von Naturwissenschaftlern gemacht wird und von dem selbst der Verfasser sich nicht durchweg freihält. Der unbefangene Laie staunt in der Tat, was nun alles an seelischem Konfliktsstoff als pathologisch abgestempelt oder als Nebenerscheinung physiologischer Veränderungen in seiner Bedeutsamkeit weg erklärt werden soll. Tatsache ist jedenfalls — und darauf weist Hellpach in guter Analyse hin —, daß das Pathologische als solches das Dramatisch-Tragische aufhebt (wie es ja aus der

restlosen Auflösung in Naturgesetzmäßigkeit erklärlich). Man braucht übrigens nur einmal Hedda Gabler in der Auffassung von Irene Triesch gesehen zu haben, die durch naturalistische Betonung der Schwangerschaftspsychose die dramatisch-tragische Wirkung glattweg vernichtet. Das Pathologische kann nie das Tragische als solches steigern — dies ist eine Erkenntnis, die Hellpach denjenigen Dichtern entgegenhält, die eben einen tragischen Höhepunkt oder Wendung durch pathologische Momente zu geben glauben. — Diesem eindringlich gepredigten Satz bleibt Hellpach nicht ganz treu, wenn er zwar der Forschung das Recht zugesteht, den tragischen Hergang als pathologisch zu verstehen, der Kunst aber, die pathologischen Mittel zum künstlerisch tragischen Sinn zu gestalten.

Jedenfalls bietet die besonnene, klare und von aller Zopfigkeit entfernte Auffassung des Pathologischen in der Kunst durch den Pathologen dem Ästhetiker manche Anregung.

Berlin. Lenore Ripke-Kühn.

L. Gors, Kühle Betrachtungen über Kunst, Literatur und die Menschen. Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1908. 8°. 313 S.

Bereits 1908 ist ein Buch erschienen, das mit seinem Titel »Kühle Betrachtungen« und auf den ersten Blick auch im Inhalt mir den Standpunkt des Banausen zu rechtfertigen zu unternehmen scheint, aber sehr bald doch eine tiefere Tendenz verrät und berufen sein könnte, mitzuwirken an der Befreiung von der Literatenkultur und der Kunsthysterie, die unsere Zeit noch immer erfüllt. Denn das ist der Hauptgesichtspunkt, der das ganze Buch durchzieht. Von dem Geschwärme und den ekstatischen Entzückungskundgebungen vor Kunstwerken ist das meiste eine Lüge. Vieles wird gelobt, was im Grunde den Betrachter, Leser oder Hörer herzlich langweilt, weil es zum guten Ton gehört, das bedeutend zu finden, und man sonst nicht »kulturfähig« sein würde. Vieles wird überhaupt nur gelesen, weil man wünscht, mitreden zu können. So steht die moderne Kulturmenschheit im Grunde unter einer ungeheuren Suggestion, die Gefühle künstlich, d. h. im Ausdruck, emporschraubt, die bei ehrlicher Selbstprüfung gar nicht bestehen. Demgegenüber wagt Gors ästhetische Ketzereien und kühle Behauptungen wie die, daß Goethes Prosa langweilig ist. Es ist klar, daß Gors damit einen wunden Punkt unserer Zeit aufgedeckt hat, einen Bildungssnobismus, der zu einer ganz falschen Selbstbewertung sowohl der Genießenden als der Künstler führen muß. Nur ist Gors in Gefahr, indem er so mit »gesundem Menschenverstand« dem Parvenutum in der ästhetischen Bildung den Spiegel vorhält, nun auch das Niveau dieses gesunden Menschenverstandes zum allgemeinen zu machen. Denn wohl gibt es Menschen, denen Goethes Prosa durchaus Genuß gewährt, nur sollte man die notwendige Kluft bestehen lassen, die solche von den andern trennt. Eines schickt sich nicht für alle.

Gors geht nun weiter. Auch da, wo jene Gefühlsekstasen beim Erleben eines Kunstwerkes echt sind, sind sie doch nicht wünschenswert. Es ist eine weibische, hysterische Auffassung der Kunst, die immer gleich in Gefühlen schwelgen möchte. Denn wenn man im Leben Menschen, die einen Überschwang der Gefühle an den Tag legen, nicht sehr zu schätzen pflegt, so ist nicht einzusehen, weshalb man die Leute so sehr bewundert, die schon bei bloß gemalten Anlässen außer sich geraten. So baut denn Gors seine eigene Ästhetik auf einer solideren und nüchterneren Grundlage auf. Er unterscheidet zwischen Freuden des Gemütes und Freuden der Augen. Letztere allein sind ihm ästhetisch, denn ästhetischer Genuß heißt auf deutsch: Genuß, den man beim Bemerken hat. Als solcher hat er nicht das ge-

ringste mit dem Gemüte zu tun. Der Genuß beim Bemerken aber besteht darin, daß im Kunstwerk das Auge geführt wird und mit einer gewissen Leichtigkeit etwas auffaßt. Kaum hat man ein Bild erblickt, so ist man schon vollkommen darauf orientiert. Es ist also der intellektualistische Standpunkt von Wölfflin, Hildebrand, Cornelius, die Klarheit der Darstellung und die Leichtigkeit der Auffassung beim Kunstwerke, Kants Zweckmäßigkeit ohne Zweck entsprechend, die sich Gors zu eigen macht. Zugleich nimmt er auch Gelegenheit, auf Grund dieser Theorie gegen die verschwommenen Bilder des modernen Impressionismus ausfällig zu werden. Da diese Theorie der Kunst eine der bedeutendsten Kundgebungen ästhetischer Propaganda der letzten Zeit ist, lohnt es, auch in diesem Zusammenhang näher darauf einzugehen. Man wird Gors unbedenklich recht geben, wenn er in der gefühlvollen Auffassung aller Kunstwerke eine oft recht alberne, meist geschmacklose und auch auf die Kunstproduktion ungünstig einwirkende Ungezogenheit erblickt, da die wirksamen Faktoren in einem Gemälde oft ganz anderer als gefühliger Natur sein können. Dennoch ist die Voraussetzung, von der Gors ausgeht, falsch, daß nämlich das, was schon im Leben wertlos ist, es in der Kunst noch mehr sein müßte. Vielmehr ist es gerade das Wesen des ästhetischen Genusses, sich aus dem Lebenszusammenhang loszulösen und wegen dieser Beziehungslosigkeit Gefühlen und Interessen Raum zu schaffen, die im Leben zwecklos und unsinnig sind. Daß wir also auch im Kunstgenuß ekstatischer sind als in Berechnungen des Lebens, ist durchaus verständlich, und wenn man dies mit Gors dennoch vom Gefühl unabhängig machen will, so kann man es so ausdrücken, daß im ästhetischen Genuß alle Erlebnisse intensiver sind, ja sein müssen als für gewöhnlich im Leben, da sie nur durch sich selbst, ohne Zwecke und äußere Anlässe wirkungsvoll sein müssen. Sie müssen interessant sein, weil sie unnütz sind.

Zu dieser Interessantheit steht aber die Erleichterung, die die Klarheit eines Gemäldes und die orientierende Komposition der Auffassung gewährt, eher im Gegensatz als im Verhältnis der Unterordnung. Denn wenn auch eine solche Führung des Auges Schwierigkeiten, die wir im Leben in den Kauf nehmen der höheren Zwecke wegen, z. B. bei einer mikroskopischen Untersuchung, zu beseitigen vermag, so ist doch diese Erleichterung nur ein Mittel zum Zweck, uns das positive Interessante mundgerecht zu machen. Gors verwechselt also die Nebensache mit der Hauptsache. Gerade von seinem Standpunkt wäre nicht einzusehen, warum etwas, das uns schon im Leben mißfällt, in der Kunst gefallen sollte, wenn es uns da recht bequem gemacht wird, das Unangenehme aufzufassen. Wenn dennoch gerade in der bildenden Kunst auf diesen Gesichtspunkt der bequemeren Orientierung und Führung des Auges so viel Gewicht gelegt werden und das als eigentlich künstlerische Leistung gelten darf, so hat das seinen Grund darin, daß die bildende Kunst als Verschönerung unserer Umgebung auch gar nicht die Aufgabe hat, uns ästhetische Erlebnisse vorzuführen, sondern jene Ordnung und Erleichterung der Orientierung ins Leben hineinzutragen, die wir als Form und Schönheit bezeichnen. Das gilt auch von all jenen Bildern, die wie die religiösen Bilder ethisch auf uns einwirken wollen, und wo die eigentlich künstlerische Aufgabe darin besteht, diesen Inhalt uns möglichst schnell und sicher zu vermitteln. Darum hat Gors recht, wenn er von den Augenblicksbetrachtungen gerade der bildenden Kunst keine aufregenden Sensationen verspürt, weil eben die bildende Kunst am wenigsten rein ästhetische Erlebnisse schaffen, sondern vielmehr dekorieren will. Anderseits wird man gerade dem Impressionismus lassen müssen, daß er solche undekorative, ästhetische Erlebnisse unabhängig von gefühlvollen Darstellungen hauptsächlich mit Hilfe von Licht und Farben zu schaffen vermocht hat. Solange

aber der Genuß an Bildwerken allein aus der Erkenntnis der gelungenen Komposition und erleichternden Anordnung resultiert, dürfen wir ihn als Kritikererlebnis bezeichnen, von dem gerade Gors die Ästhetik befreien möchte.

Denn das ist gerade seine Hauptsache, daß schuld an der Kunstverhimmelung und der Gefühlsschwärmerei die Kritiker und Literaten sind, diese greifen in dem Bemühen, Stimmung für ein Kunstwerk zu machen, zu jenen übertriebenen pathetischen Ausdrücken, durch die die Leser suggestiv beeinflußt werden und sich ihrerseits bemühen, den Krampf dieser Worte vor den Kunstwerken nachzuerleben. So wird die Rhetorik und Deklamation mit der Beschreibung des Erlebnisses verwechselt, das an sich gar nichts von dieser Hochtrabenheit an sich hat. Noch gefährlicher aber ist es nun, daß die Literaten über Literatur schreiben und sowohl solche Literatur- und Kunsterlebnisse als auch deren Schöpfer, Literaten und Künstler, als die höchsten und einzig liebens- und nachahmenswerten hinstellen. Überlegt man, wie stark diese literarischen Prätentionen gerade in der letzten Zeit sich breit machten, so wird man die gesunde Reaktion dagegen in diesem Buche von Gors als seinen Hauptwert anerkennen, auch wenn man in diesem Punkte noch eine gerechtere Abschätzung der ästhetischen und der Lebensinhalte aus einer tieferen Einsicht in des Wesen der geistigen Gebiete heraus wünschen möchte, in der Weise etwa, daß man dem Künstler gern die qualitativ höhere und intensivere Leistung und dem Kunstwerk einen entsprechenden höheren Erlebniswert zugestehen wird, aber doch nur als Pause und Einschiebsel des Lebens, dem das Leben im Zusammenhang und seine Regulierung im ganzen gegenüberstehen. Für diese gilt dann, was Gors in der Einleitung sagt: »Es gibt eine andere Menschenklasse, die für eine Nation von größerer Wichtigkeit ist als Philosophen und Künstler: es sind die Menschen, die nach Einfluß und Reichtum und Macht streben, die herrschen und befehlen wollen und wirken und materielle Werte schaffen. Denn von schönen Gefühlen und ein bißchen Wissenschaft wird man nicht satt.«

Berlin-Steglitz.

Richard Hamann.

Michał Sobeski, *Uzasadnienie metody objektywnej w estetyce. Kraków. Nakładem Akademii Umiejętności,* 1910. Die Begründung der objektiven Methode in der Ästhetik. Krakau, Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1910. 141 S.

Die Frage nach der richtigen Methode der Ästhetik wurde nach dem Erscheinen großer ästhetischer »Systeme« besonders lebhaft erörtert. Sie bildet auch den Gegenstand der Untersuchungen von Sobeski.

In einem einleitenden Kapitel über Natur und Kunst, das vor allem einer ausführlichen Widerlegung des Naturalismus gewidmet ist, hebt der Verfasser hervor, daß das Naturschöne in sehr engen Grenzen eingeschlossen ist und sich nur auf das sinnlich Schöne beschränkt. Die ganze Sphäre des außersinnlichen Schönen rührt nicht von der Natur, sondern von uns her. So stellt denn der Verfasser als die fundamentale Aufgabe der Ästhetik, die Gebiete des sinnlich Schönen und des außersinnlich Schönen in der Kunst klar und scharf voneinander zu trennen. — Das zweite Kapitel enthält eine scharfe Kritik der subjektiven Methoden in der Ästhetik, vor allem aber sucht der Verfasser die Unzulänglichkeit des Psychologismus zu zeigen. Wenn die psychologische Methode konsequent bleiben will, so ist sie bloß auf die Psychologie angewiesen — dann ist sie dem Kunstschönen gegenüber ratlos; denn heteronome Kriterien anzuwenden, ist ihr nicht gestattet, eigene aufzustellen ist sie nicht imstande. Um dies zu beweisen, erörtert der

Verfasser ausführlich die Einfühlungsästhetik von Lipps, dem er allerlei Inkonsequenzen vorwirft. Vor allem begleitet die Einfühlung nicht mit unerbittlicher Notwendigkeit alle unsere Wahrnehmungen — dies zu beweisen bemüht sich Lipps vergeblich, ist dabei im Auslegen zu munter. Wenn man aber auch die Voraussetzung von Lipps annimmt, so erschöpft die von ihm beschriebene Art der Einfühlung nicht das Wesen des Schönen. Seine Definition des Schönen, »schön sei, was das Gefühl des positiven Lebens bestätigt«, ist rein sensualistisch (Dubos) und widerspricht der Einfühlungstheorie, die auf den geistigen Ausdruck des Schönen sich stützt. So ist Lipps gezwungen, zu heteronomen Faktoren zu greifen, er stellt nämlich zwei formale Prinzipien auf — in unserem Bewußtsein lassen sich aber keine psychischen Erlebnisse aufspüren, die für den adäquaten Ausdruck dieser zwei inhaltsleeren Formprinzipien hätten gelten können. Die psychologischen Voraussetzungen gehen über rein programmatische Erörterungen nicht hinaus, je mehr sich aber Lipps den Spezialproblemen der Ästhetik nähert, desto deutlicher kommen die objektiven Bedingungen des Schönen mit ins Spiel, bis er schließlich einen Begriff der spekulativen Ästhetiker, den »Schein« einführt, wenn er von der ästhetischen Idealität der ästhetischen Gegenstände redet. — Der Verfasser bespricht hierauf Langes Illusionstheorie, die Theorie der inneren Nachahmung von Groos, wendet sich dann der normativen (kritischen) Ästhetik zu, indem er auf die Theorien J. Cohns, Windelbands (Präludien) und Cohens eingeht. Die normative Ästhetik, die das Schöne für einen von zufälligen Schwankungen des erlebenden Individuums unabhängigen Wert hält, scheidet sich von der Psychologie, weil diese in Sachen des Wertens inkompetent ist; sie muß sich aber auf die Hypothesen des überindividuellen Bewußtseins stützen. — Alle diese Hypothesen sind überflüssig, wenn man auf dem Boden der objektiven Ästhetik steht. Die Einseitigkeit des Herbart-Zimmermannschen Formalismus zu zeigen, wird dem Verfasser selbstverständlich leicht. Eine ausschließlich formalistische Ästhetik hält er für unmöglich. Geht sie nämlich von der Voraussetzung aus, daß gewisse Formverhältnisse gewisse Gefühle wachrufen und weist sie diesen Gefühlen die Rolle des ästhetischen Faktors zu, dann verliert sie den Boden einer objektiven Ästhetik und wird zu einer empirisch-psychologischen. Dagegen hebt der Verfasser den hohen geschichtlichen Wert der metaphysisch-idealistischen Ästhetik und die große Bedeutung Hartmanns hervor. Er knüpft in seinen positiven Ausführungen an Hartmanns Theorie der ästhetischen Gefühle an, er hält sie für eine der wichtigsten Errungenschaften der neueren Ästhetik, modifiziert nur ihren intellektualistischen Standpunkt. — Leider entspricht dieser positive Teil nicht dem bemerkenswerten, an scharfen kritischen Hinweisen reichen polemischen Teile. Die erste Bedingung des Schönen, d. h. nach des Verfassers Meinung des Kunstwerks, ist, daß es einen Gefühlsinhalt, die zweite, daß es eine dem Gefühlsinhalt entsprechende Form habe. Schön oder ein Kunstwerk nennen wir also ein jedes Menschenwerk, das für uns ein unmittelbarer Ausdruck des Gefühls ist und dessen Form wir notwendig als auf diese und nicht andere Weise von dem Gefühlsinhalt gestaltet empfinden. Ich glaube, daß diese Begründung der objektiven Ästhetik ein jeder Subjektivist als sein Glaubensbekenntnis annehmen wird. Denn der unmittelbare subjektive Eindruck ist es, der uns dabei lenkt, ob diese Übereinstimmung von Gefühlsinhalt und Form sich in dem Kunstwerke aufweisen läßt. Wenn der Verfasser aber behauptet, daß der Eindruck des Schönen sich zum schönen Gegenstande verhalte, wie die Süße zum Zucker, so scheint er, wie so manche Verfechter der objektiven Methode, den Unterschied zwischen dem Gefallen, der ästhetischen Reaktion und der Empfindung nicht zu sehen, denn das Gefallen ist nicht einfach

die Wirkung äußerer Gegenstände, sondern der Effekt einer Reihe der von ihnen hervorgerufenen psychischen Erscheinungen.

Lemberg. Sigmund von Lempicki.

Kurt Piper, Künstlertypen und Kunstprobleme. München, R. Piper & Co., Verlag, 1910. 8°. 195 S.

Kurt Piper gehört zu den von Detlev v. Liliencron in die Literatur eingeführten Lyrikern; und seine Gedichtsammlungen (»Waffen und Wunden«, »Fegefeuer«, »Tellurische Feuer«) haben recht viel Anerkennung und Beifall gefunden. Am liebsten würde man auch dieses Buch rein als lyrische Leistung betrachten, als künstlerische Gestaltung bestimmter Gefühle und Stimmungen, Ahnungen und Sehnsüchte. Aber leider stört der schwer verdauliche und recht verworrene Gedankeninhalt. Es sind Gedankensplitter, die der Verfasser uns auftischt, Splitter, die auch dadurch nicht zu festen Balken werden, daß Piper immerfort an ihnen feilt und sie von allen Seiten her betrachtet. Ob diese Gedanken wissenschaftlich wertvoll sind, darüber könnte nur ihre genaue Durcharbeitung entscheiden; in der Form, in der sie hier geboten werden, kommen sie für die Wissenschaft gar nicht in Betracht. Ich will sie durch zwei Beispiele zu charakterisieren versuchen mittels Wiedergabe zweier Stellen, die Piper durch gesperrten Druck besonders hervorhebt: »Die Lebenstendenz des Genies ist ein allmähliches schmerzhaftes Sichlosringen vom physischen Bann, ein prolongierter Todeskampf«; oder »Die Staatsmoral ist ein Geschöpf, ein Feigenblatt des Körpers, der sich beschönigen mußte, um sich nicht ins Grab zu schämen, als der Mensch sich eines schönen Tages im Lichte seiner Vernunft erblickte und sich selbst vor dem Angesicht seines Schöpfers verkroch«. Derartige Sätze haben bekanntlich den Vorzug, in irgend einer Hinsicht immer wahr zu sein, und den Nachteil, in irgend einer Hinsicht immer falsch zu sein; mit ernster Wissenschaft haben sie natürlich nichts zu schaffen. Der Verfasser würde dies auch selbst mit Entrüstung zurückweisen, denn für ihn bedeutet »Ästhetik im reinsten und höchsten Sinne so gut Kunst wie der Gegenstand ihrer genießenden Betrachtung«. Darüber läßt sich nun wirklich nicht ernst streiten; und so will ich lediglich an die treffenden Worte von Karl Stumpf erinnern: »Reine Wissenschaft und reine Dichtung dauern ewig weiter, nur die prinzipielle Vermischung führt zum Untergang.« Ein Musterbeispiel dieser völlig verkehrten und gänzlich unfruchtbaren Methode ist das vorliegende Buch.

Rostock i. M. Emil Utitz.

Reinhard Piper, Das Tier in der Kunst. München, R. Piper u. Co. G. m. b. H., 1910. 196 S. mit 130 Abbildungen. Geh. 1,80 M., geb. 2,80 M.

Die Kunst unserer Zeit hat im Gegensatze zu der Kunst vieler älterer, für uns jetzt historischer Kunstperioden von dem modernen Prinzip einer weitreichenden Arbeitsteilung Gebrauch gemacht. Während in jenen früheren Tagen jede künstlerische Darstellung eines Objekts alles aussagte, was die Mitwelt überhaupt von dem Gegenstand empfand und auszudrücken verlangte, hat sich seit der Renaissance eine reinliche Scheidung vollzogen: Nur die freie Kunst sucht dem Gegenstande als solchem, in seiner objektiven Losgelöstheit, gerecht zu werden. Aber alle die Künste, die auf den Menschen, sein individuelles Gehaben und seine konkrete Lebensstellung Bezug nehmen, die Architektur und sämtliche Abarten des Kunstgewerbes, geben von dem Objekt nur soviel, als es ihr Stil, ihre eigentümliche Zweckbestimmtheit, jedesmal erfordert. So erscheinen denn in der Gegenwart zweierlei Weisen von Naturnachbildung, eine »naturalistische« in der freien Kunst

und eine »stilisierte« in Kunstgewerbe und Architektur, jene am ausgezeichnetsten verkörpert in den großen Werken des Impressionismus, diese in der englischen Renaissance eines Ruskin und Morris wiedergeboren und am fruchtbarsten gepflegt und betrieben in unseren verschiedenen modernen deutschen Ateliers für Kunst und Handwerk.

Man hat wegen dieser offenkundigen Spaltung der gesamten bildenden Kunst des öfteren schon unserer Zeit gegenüber den Vorwurf der »Stillosigkeit« erhoben. Mit Unrecht, wie mich dünkt: Gerade in dieser weisen Arbeitsteilung liegt eine kolossale Vielseitigkeit und Kraft, ein einzigartiger Reichtum der Moderne, und es ist pure Naivität, zu fordern — wie das tatsächlich geschehen ist —, alle naturalistische Kunst, aller Impressionismus, müßte »stilisiert« werden; gleich als ob Stil und Stilisierung ein und dasselbe seien. Vielmehr erscheinen der Impressionismus auf der einen, die tektonische Stilisierung auf der anderen Seite als gute Ergänzungen, korrelativ den verschieden gerichteten Stimmungen unserer Zeit jeder den ihr angemessensten Ausdruck zu verleihen. —

Es ist gewiß immer interessant, diese beiden Möglichkeiten in der bildenden Kunst auf einem sachlich beschränkten Gebiete, wie es z. B. die Darstellung des Tieres ist, durch den Lauf der Geschichte hindurch zu verfolgen. Eine solche Übung ist deshalb ungeheuer lehrreich, weil ihr notwendig etwas Teleologisches anhaftet, weil sie eine Entwicklung gibt zu einem idealen künstlerisch Besten. Kunstgeschichtliche Betrachtungen können ja für die zeitgenössische Kunstübung nur insofern wirklich fruchtbar sein, als sie nicht zur Nachahmung verflossener Stilperioden und ihrer Werke aneifern, sondern auf dieses letzte Ziel der ästhetischen Überlegung, den idealen Gipfel der ganzen Kunstentwicklung, welche die an ihrem Ende stehende, durch jahrhundertelange Erfahrung geläuterte, beste Form darstellt, pädagogisch hinweisen.

Ich glaube, daß in diesem guten erzieherischen Sinne das hübsche, für das, was es bietet, gewiß auch äußerst wohlfeile Büchlein Reinhard Pipers gedacht ist: »Ein Laie schrieb es für Laien. Sein Verfasser ist weder Kunstgelehrter noch Zoologe und er wendet sich auch in erster Linie nicht an solche, sondern an Tierfreunde und Kunstfreunde, wie er selbst auch nicht mehr ist als Tierfreund und Kunstfreund ... Nicht nur zu den Kunstwerken soll das Büchlein hinführen, sondern auch zu deren Thema, dem Tier selber. Die Kunst ist ja die beste Erkennerin und Deuterin der Natur; sie gibt die Synthese der Erscheinungen, die Wissenschaft kann nur die Analyse bieten (Liebermann). Das Buch möchte neben den Naturgeschichten des Tierreichs als Ergänzung benutzt werden, deren Abbildungen ja leider vor lauter peinlicher Richtigkeit oft in einem höheren Sinne falsch sind, da sie nur schematische Einzelheiten summieren und doch mit ihnen den wesentlichen Eindruck, den Tiercharakter, nicht einfangen können. Da helfen die Künstler am besten aus.«

So heißt es sehr plausibel in der Einleitung, und die Ausführung dieses in sich gut gestellten Themas hält deren Versprechen: In achtzehn Kapiteln, von denen das letzte noch in vier nach Gegenständen gesonderte Unterabteilungen zerfällt, wird die ganze Kunstgeschichte des Tieres von dem Vorgeschichtlichen und von den Naturvölkern bis in unsere Tage, bis zu Max Liebermann und August Gaul, im Überblick durch Wort und Bild dargestellt.

Eine Reihe von Illustrationsbeispielen können auch dem Fachmann noch Neues und Merkwürdiges bieten: Von einem peruanischen Mumiengewande aus dem Totenfeld Ancon ist ein entzückender Fries grotesk stilisierter kleiner Hirsche abgebildet. Berühmt sind der mächtige »blutspeiende Löwe« und seine elegantere,

in dem Linienaufbau so fabelhaft durchempfundene Genossin »Löwin, von Pfeilen durchbohrt«, zwei assyrische Basreliefs des 7. vorchristlichen Jahrhunderts, heute im British Museum. Ein Farbenholzschnitt nach dem großen japanischen Maler Korin stellt eine Gruppe äsender Rehe von allergraziösester Silhouettierung dar, Tiere, die man mit den entsprechenden Zeichnungen des frühen Quattrocentisten Vittore Pisano, genannt Pisanello, vergleichen muß, von denen Piper zwei im Louvre befindliche herrliche Blätter mit einem Reh und mit einem Bologneser-Hündchen wiedergibt. — Im Gegensatze hierzu repräsentiert der große gotische Raubvogel am Turmumgange von Notre-Dame in Paris wieder mehr das tragisch-heroische Element, dem auch die Tiere eines Donatello, des jungen Dürer, des löwenmäßigen Eugène Delacroix und in gewissem Sinne auch die Honoré Daumiers angehören. Das objektive Herausfühlen des jeweiligen spezifischen Tiercharakters findet man in größter Meisterschaft in den Handzeichnungen Rembrandts (bei der Mahlzeit liegende Löwin, Elefant), in Liebermanns feinen und lebensvollen »Reitern am Strande«, in August Gauls bekannten Tierplastiken wieder. Der Humor kommt zu seinem Rechte in jenem köstlichen Ulmer Holzschnitte, einer Illustration zur Fabel des Äsop Katze und Maus, in den Zeichnungen Wilhelm Buschs und Th. Th. Heines. — Sehr interessante moderne Künstler, die uns im Laufe der Darstellung begegnen, sind der Jagdmaler Ferdinand von Rayski, von dem ein prachtvoll breit hingestrichenes Stück »Wildschweine« abgebildet erscheint, und der Münchener Bildhauer Franz Marc: ein paar Pferde in Bronze, ausgezeichnet in dem zugleich bewegten und geschlossenen Umriß zusammengefügt.

Textlich steht das Kapitel über die moderne Kunst für meinen Begriff wohl am höchsten. So mutet uns sehr feinsinnig der Passus an, der über die Art der Vermenschlichung des Tiers in der Anekdotenmalerei einerseits, in der objektiven Tierdarstellung anderseits handelt. Auch die Bezeichnung von Meuniers »reitendem Bergarbeiter« als bestes modernes Reiterdenkmal ist durchaus treffend.

Dagegen ist dem Verfasser manch kleiner Fehler in der Behandlung der historischen Kunstwerke untergelaufen: Die schwarzfigurige Hydria in der Art des Hischylos mit dem schönen Bilde des angeschirrten Rennwagens ist allerspätestens kurz nach 500 anzusetzen. Die Leoparden auf dem Tierfriese unter diesem Hauptbild sind bloße Ornamente, wie sie die attische Vasenmalerei bereits von Korinth übernommen hatte, ohne jegliche sachliche Bedeutung. Und für einen »Verband um die Augen, der diesen zur Jagd abgerichteten Tieren erst dann abgenommen wurde, wenn das Wild sich zeigte«, fehlt sowohl formal wie auch sachlich-kulturhistorisch jeder Anhaltspunkt (vgl. Keller, Antike Tierwelt S. 63, 64). — Der Satz »Deutschland war immer das Land der Zeichnung. Die großen Maler brachten Italien, Spanien, Holland, Frankreich hervor« ist in dieser Allgemeinheit zum mindesten diskutierbar. —

Von Wünschen wegen Verbesserungen bei künftigen Neuauflagen, die natürlich, wie der Verfasser im Vorwort auch selber sehr richtig bemerkt, stets mehr subjektiv sein werden, seien angeführt, daß gerade die romanische Kunst mit ihrer wunderbaren, einzigartigen Tierornamentik auch noch ein wenig Berücksichtigung in dem mittelalterlichen Kapitel verdiente und daß ferner neben dem Colleoni des Verrocchio auch der ästhetisch gewiß wertvollere Gattamelata des Donatello im Bilde vorzuführen ist, zumal sich der Vergleich beider Reiterdenkmäler untereinander künstlerisch so äußerst lehrreich gestaltet. — Schließlich wäre noch ein Inhaltsverzeichnis der Kapitelüberschriften als praktisch erforderlich zu wünschen.

Diese geringen Aussetzungen können den Gesamtwert aber des schönen

Buches keineswegs mindern: Im Gegenteil wollen wir es jedermann warm empfehlen, vor allem den Kunstgewerbeschulen und Malerakademien, da es sich gerade für den kunstgeschichtlichen Mittelschulunterricht besonders brauchbar erweisen wird.

Straßburg i. E.

Fritz Hoeber.

Paul Schubring, Donatello, Des Meisters Werke in 277 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 1907.

Der Donatello-Band der Klassiker der Kunst, die bereits zum unentbehrlichen Inventar der Kunsthistoriker geworden sind, ist von Paul Schubring besorgt und mit einer Einleitung versehen, die auf gründlicher Sachkenntnis beruht und durch die Wärme des Tones geeignet ist, Zaudernde der herben Kunst Donatellos zuzuführen. Es mag wohl den populären Absichten dieser Sammlung entsprechen, daß die Rhetorik dieser Einleitung ihre Mittel hauptsächlich der Interpretation des Inhaltlichen der Werke entnimmt, ein Verfahren, das bei Donatellos stark seelischer Art ja seine Berechtigung hat. Im anderen Falle hätte man gern noch etwas mehr von den historisch-ästhetischen Problemen gehört: welche stilistische Eigenart die Renaissance-Plastik Donatellos gegenüber der mittelalterlichen besitzt, mit der ihn ja manche Fäden noch verbinden, welche Stellung er innerhalb der Renaissance einnimmt, sowohl gegenüber seinen unmittelbaren Nachfolgern, darunter Verrocchio, wie gegenüber der Hochrenaissance und Michelangelo. Denn obschon es dem Referenten verdacht ist, daß er eine starke barocke Strömung im Quattrocento behauptet hat, scheinen ihm doch die ästhetischen Probleme verwirrt, wenn Donatello Großvater, Michelangelo Vater des Barock genannt wird. Michelangelos reifer Stil steht im stärksten Gegensatz zu dem Donatellos, der höchstens als Vorläufer jeder impressionistischen Plastik bezeichnet werden darf. Sein Weg führt direkt auf Rodin zu. Mangelnde Einsicht in diese Seite seiner Kunst hat Schubring wohl auch verhindert, auf die Kanzelreliefs von S. Lorenzo näher einzugehen und sich auf Fechheimers geistvolle, wenn auch stark manierierte Ausführungen zu beziehen. Denn gerade nachdem Frida Schottmüllers gründliches Buch durch Herantragen des Hildebrandschen Problems der Form an Donatellos Plastik diese in eine falsche Beleuchtung gerückt hatte, konnten durch Eingehen auf die Formvernachlässigung und Formzerstörung in Donatellos Plastik für die Ästhetik prinzipiell wichtige Erkenntnisse gewonnen werden. In den sonst recht ergiebigen Anmerkungen übergeht Schubring diese Reliefs ganz, obwohl hier eine Scheidung von Meister- und Schülerhand am Platze gewesen wäre und nach ästhetischen Gesichtspunkten hätte durchgeführt werden können.

Sehr beachtenswert ist für die Charakteristik des florentinischen Charakters der Donatelloschen Kunst, daß Schubring den reichen Architekturstil, den Donatello in den Reliefs des Hochaltares im Santo zu Padua entwickelt, auf oberitalienische Anregungen zurückführt und damit auf den Gegensatz der figuralen Kunst von Florenz und der Milieuschilderung oder landschaftlichen Kunst Oberitaliens hindeutet.

Unter den Abbildungen, in denen Details verschwenderisch ausgestreut sind, vermisse ich eine Gesamtaufnahme des Gattamelatadenkmales mit dem ganzen Sockel, denn auf dieser Vereinigung von hohem Sockel und Reiterstandbild beruht der ästhetische Eindruck des Ganzen. In einer neuen Auflage könnte das — eventuell mit Opferung einer Detailansicht — leicht nachgeholt werden.

Berlin-Steglitz.

Richard Hamann.



Oskar Münsterberg, Japans Kunst. Mit 161 Textabbildungen und 8 Tafeln in Farbendruck. Georg Westermann, Braunschweig, 1908. 8°. 104 S.

Der Verfasser gibt in diesem Buche einen kurzen Abriß aus seiner dreibändigen »Japanischen Kunstgeschichte«, die im gleichen Verlage erschienen ist. »Während ich dort die Kapitel nach den einzelnen Techniken geordnet und innerhalb einer jeden die historische Entwicklung gezeigt habe, versuche ich hier in zusammenfassender Darstellung einzelne Epochen zu schildern. Der begrenzte Umfang gestattet nur, mit flüchtigen Strichen die verschiedenen Stile zu skizzieren.« Diese Absicht des Verfassers hätte sich besser erreichen lassen, wenn eine zusammenfassende und zusammenhängende Darstellung vom Geiste der japanischen Kunst, ihrer Entwicklung und ihrer Bedeutung als national bedingter und heute international verbreiteter Kunst vorausgeschickt, und alles Tatsächliche an Namen, Daten und einzelnen Gegenständen katalogartig in einem Anhang zusammengestellt worden wäre. So ist der Leser gezwungen, von Periode zu Periode, zwischen Malerei, Architektur, Skulptur, Lacken und Porzellanen und zwischen Künstlernamen und Personen der Zeitgeschichte hin und her zu springen, so daß ihm schließlich nur das Bewußtsein bleibt, daß es hier sehr viel zu lernen gibt. Aber ein rechtes Bild der Entwicklung bekommt er nicht. Außerdem hat der Referent den Eindruck, daß mit wenigen und spezifisch europäischen ästhetischen Begriffen hier das Wesen einer Kunst erfaßt werden soll, deren eigentliches Geheimnis doch erst jenseits dieser Begriffe beginnt und deren Fremdheit auch der Absicht des Verfassers spottet, sie weiteren Kreisen mehr als äußerlich nahe zu bringen.

Berlin-Steglitz. Richard Hamann.

Konkurrenzen der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst II. München, Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst.

Diese Veröffentlichungen der bei Preisausschreiben eingegangenen und als beste Lösungen anerkannten Entwürfe verdienen im weitesten Kreise Interesse und Beachtung, da sie geeignet sind, das Gefühl dafür zu erwecken, daß Denkmäler der Skulptur oder Architektur, der Malerei oder Illustration eine öffentliche Angelegenheit sind, an der sich jeder aus dem engeren oder weiteren Heimatkreise beteiligt fühlen muß. Auch das Verantwortlichkeitsgefühl der Juroren muß gestärkt werden, wenn ihre Tätigkeit sich gleichsam unter den Augen der Öffentlichkeit vollzieht. Bei den drei im II. Heft veröffentlichten Preisausschreiben für ein Grabdenkmal des Erzbischofs Dr. Joseph von Schock im Dom zu Bamberg, eine katholische Kirche in Neuwetzendorf bei Nürnberg und eine katholische Kirche mit Pfarrhaus in Hamburg ist deutlich zu spüren, wie durch solche Preisausschreiben sich eine fruchtbarere Kunstpolitik ergibt, als wenn solche Bauten amtlich von vornherein festgelegt werden. Daß neben den »stilechten«, sich sklavisch an alte Formen haftenden Entwürfen den Vorzug diejenigen verdienen, in denen sich modernes Gefühl, originelle Konzeption mit Anpassung an das Milieu des Denkmals und die Tradition der Kunst der betreffenden Landschaft glücklich verbindet, ist von der Jury offenbar anerkannt worden. Nur bei dem Entwurf für Hamburg scheint mir die weniger glückliche Wahl darauf zurückzuführen, daß die Sachverständigenkommission für diesen Bau im nördlichsten Norden Deutschlands wesentlich aus Süddeutschen sich zusammensetzte. Jedenfalls aber ist für den Ästhetiker wie für den Historiker der Kunst aus diesen Heften interessantes Material zu entnehmen.

Berlin-Steglitz.

Richard Hamann.

Ph. Schweinfurth, Über den Begriff des Malerischen in der Plastik. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1911. 107 S.

Der Verfasser sucht zunächst eine Begriffsbestimmung der Begriffe des Malerischen und des Plastischen zu gewinnen, Begriffe, die sich ja nicht mit Malerei und Plastik etwa decken. Diese letzteren sind Summierungen der überlieferten konkreten Denkmäler, malerisch und plastisch dagegen sind Anschauungsweisen der Materie auf dem Gesamtgebiet der bildenden Künste. Als das Plastische wird die rhythmische Wirkung, »das innerhalb der realen drei Dimensionen ein für allemal ponderierte Zusammenspiel aller Teile und Kräfte« empfunden, als malerisch wird das Momentane der Erscheinung, die atmosphärische Erscheinung empfunden. Der plastisch gestaltete Körper wird die Einheit seiner Kräfte in sich tragen, der malerisch gestaltete wird sie so enthalten, daß sie über seine eigenen Grenzen hinaus dieselben in das Atmosphärische entlädt, wodurch in diesem Atmosphärischen eine neue Einheit zustande kommt. Die Einheit der Kräfte und somit das Formgesetz des Plastischen liegt also im körperlichen Raum — die des Malerischen im Lichtraum. — Nach dieser theoretischen Grundlegung behandelt das II. Kapitel das Verhältnis des Plastischen und des Malerischen auf dem Gebiete der Skulptur. Es wird zunächst an der Kunst des klassischen Altertums nachgewiesen, wie sich das Plastische und Malerische darin geltend machen. Es wird dargetan, wie sich im Verlauf der Entwicklung allmählich die Funktionswerte (im Sinne Hildebrands) über die Raumwerte hinaussteigern und zu ihrer Vereinheitlichung neuer Raumwerte bedürfen, die nur die von der Malerei gestaltete Atmosphäre zu bieten vermag. Des weiteren wird auch am Verlauf der Renaissanceskulptur eine solche Verschiebung des Gestaltungsprinzips dargetan. — In einem letzten Kapitel wird dann versucht, den Begriff des Malerischen in der Plastik in Leitsätzen festzulegen, und zwar stellt der Verfasser deren sechs auf, als deren wichtigster Punkt das Lichtphänomen in der Plastik: Schatten und Licht als Notwendigkeit und Richtung auf das Malerische zugleich, erscheint. Daran schließen sich an die Wiedergabe des Unmittelbar-Lebendigen in der gesteigerten Muskelbehandlung, die Verdeutlichung der Affekte, die Zufälligkeit des Motivs, die Wiedergabe des Stofflichen seinem Charakter nach und im Spiele von Licht und Schatten. — In allem aber vertritt der Verfasser durchaus den Standpunkt, daß der Eintritt des Malerischen in der Plastik durchaus nicht etwa ein Zeichen der Dekadenz ist.

Man wird den Ausführungen Schweinfurths in vielem zustimmen können, wenn man auch z. B. seine Definition des Plastischen zum mindesten sprachlich nicht wird glücklich nennen wollen, denn es ist immer sehr bedenklich, bildliche Ausdrücke in eine Definition aufzunehmen, und »Rhythmus« ist hier in einem übertragenen und zwar recht vagen Sinne gebraucht. Jedenfalls aber würden die Ausführungen, die sich zu sehr an das Objektive halten, sehr gewonnen haben, wenn der Verfasser auch die psychologische Seite mehr in Betracht gezogen hätte. Kunst ist im letzten Grunde immer die Beziehung eines Objekts zu einem Subjekte. Das »Kunstwerk« als solches ist eine Abstraktion, es wird erst zum Kunstwerk, wenn die Kunstwirkung, wenn auch nur eine potentielle, mit in Betracht gezogen wird. Die Ästhetik ist nicht so völlig von der Psychologie zu trennen, wie es etwa mit der Logik möglich wäre, obwohl auch der Logik das mit gewichtigen Gründen bestritten wird. So hätte man für eine Definition des Plastischen mit Vorteil das herangezogen, was neuere Untersuchungen sehr ins Licht gerückt haben, nämlich die Wirkung auf das Motorische im Beschauer, während das Malerische auf dem rein Optischen beruht. Sind hiermit auch die Tatsachen nicht restlos zu erklären, so sind solche psychologischen Erwägungen doch eine wichtige Ergänzung der

objektiven. Die Entwicklung der Künste scheint auf ganz bestimmte Entwicklungstendenzen zu neuer lebhafterer Innervation hinzuweisen, die dann von selber jene »malerischen Phänomene« wie Licht und Schatten mit sich bringen. So hätte auch in der vorliegenden Untersuchung eine stärkere Berücksichtigung der Psychologie des künstlerischen Genießens manche Probleme vereinfacht und von neuen Seiten beleuchtet. Jedenfalls würden sie mehr zu einer Klärung der Dinge beitragen als die zwar geistreichen, aber doch bloß spekulativen Gedanken über die Bedeutung des platonischen Eros usw. für die Entwicklung der Plastik usw.

Berlin-Halensee.

Richard Müller-Freienfels.

Kurt Bauer, Ästhetik des Lichts. München und Leipzig, R. Piper & Co., 1908. 231 S., 13 Tafeln. 8°.

Die Probleme, die eine Ästhetik des Lichts stellt, lassen sich ziemlich bestimmt umschreiben. Ihre Untersuchung hat sich in erster Linie darauf zu konzentrieren, welche ästhetischen Wirkungen das Licht herzugeben imstande ist einmal gegenüber den Formen, also als bloßer Sinnesreiz, und wie sich die Darstellung des Lichts zu der der Formen dabei verhält. Überwiegende Helligkeit, Freilicht, und überwiegende Dunkelheit (Nachteffekte) wären dabei zu scheiden, die Möglichkeit ist zu erörtern, mit einer lichtschwachen Farbe dem Eindruck des grellen Lichts in der Natur sich zu nähern. Sodann tritt das Licht in Gegensatz zur Farbe, als hell und dunkel in einer Kirche, die sich der Schwarzweißkunst nähert. Ferner bietet die Lichtwirkung in Verbindung mit Körpern und als Ersatz für Farbe eine Reihe von Problemen, die des Glanzes. Schließlich ist die seelische Wirkung, die Stimmung dieser Lichtwirkungen, heranzuziehen.

Von all diesen Problemen wird man in diesem Werke nichts behandelt finden. Es ist keine Ästhetik des Lichts, sondern eine Metaphysik des Lichts, die nach Art materialistischer Metaphysik alles zu Licht werden läßt wie einst die ionischen Philosophen alles zu Wasser, Luft und Feuer machten. Selbst die Gedanken und Vorstellungen sind für Bauer Verwandlungen des Lichts auf dem Wege von der Retina durch die Nerven zum Gehirn. Im Grunde ist also gar nicht vom Licht speziell die Rede, sondern vom Sehen und künstlerischen Genießen von Bildern überhaupt, schließlich von allen Prozessen und Bewegungen im Weltall. Wie aber in jeder Metaphysik, die einen bestimmten Stoff oder ein bestimmtes Prinzip zur Wirklichkeit objektiviert, eine bestimmte Vorliebe sich kundgibt, so ist auch diese Metaphysik des Lichts ein Erzeugnis bestimmter moderner Prädilektionen, eine Art pleinairistischen Weltbildes. Macht man einen Unterschied zwischen erklärender und rhetorischer Ästhetik, von denen letztere alle Deutungen nur benützt, um für eine bestimmte Geschmacksrichtung Propaganda zu machen, dann kann diese Ästhetik des Lichts als rhetorisches Erzeugnis noch einen gewissen Wert erhalten, der ihr als Erklärung der Tatsachen gänzlich abzusprechen wäre. Sie ist interessant nur als Dokument, als Produkt des Impressionismus, dessen Programm von Licht und Farbe, von Nuancierung der Farben in einheitlichem Grundton und Zerlegung der Helligkeit im Pointillismus nicht nur aufgenommen wird, sondern dessen Vorliebe für Reizwirkungen und unlogische Eindrücke sich in einer hymnischen Sprache kundgibt, deren Bildlichkeit zuliebe physikalische und physiologische Analogien zusammenphantasiert und als wissenschaftliche Tatsachen ausgegeben werden. Man würde dem Buche und dem Verfasser, dessen Phantasie — trotz den unleugbaren Anlehnungen an Nietzsche selbst in der Vorliebe für physiologische Interpretation geisteswissenschaftlicher Tatsachen — selbständiges Talent genug verrät, keinen

Vorwurf machen, wenn er sich kürzer gefaßt hätte, auch äußerlich das mystische Pathos durch freie Rhythmen kundgegeben hätte und den irreführenden Titel Ästhetik des Lichts ersetzt hätte durch einen ähnlichen, wie Luminaristische oder pleinairistische Rhapsodien. Denn daß man gerade in der Ästhetik glaubt, so mit poetischen Gedanken Stimmung machen zu müssen, zeigt, daß es den meisten noch völlig unklar ist, worin das Wesen der Ästhetik besteht, und Kunst mit Ästhetik verwechselt wird. Ebenso gut könnte man glauben, daß Verbrecher die besten Juristen seien.

Berlin-Steglitz. Richard Hamann.

Ernst Gaupp, Die äußeren Formen des menschlichen Körpers in ihrem allgemeinen Zustandekommen. (13. Heft der Sammlung anatomischer und physiologischer Vorträge und Aufsätze, herausgegeben von E. Gaupp und W. Nagel.) Jena, Verlag von Gustav Fischer, 1911. — 8°. 57 S. mit 22 Textfiguren.

E. Gaupp ist in kunstwissenschaftlichen und künstlerischen Kreisen durch die deutsche Bearbeitung des bekannten Grundrisses der Anatomie für Künstler von Matthias Duval wohl bekannt. Ich habe erst jüngst die dritte vermehrte Auflage dieses Werkes in unserer Zeitschrift (Bd. IV, S. 606 f.) besprochen und freue mich nun, die vorliegende Schrift als eine willkommene, wertvolle Ergänzung begrüßen zu können. Ihre Bedeutung für den Ästhetiker und Kunstwissenschaftler liegt nicht nur in dem, was sie bietet, sondern vielleicht noch mehr darin, daß sie auf Fragen zu achten zwingt, die man gemeinhin recht vernachlässigt, und so reiche Anregungen ausstreut.

Ich darf mir nicht anmaßen an den anatomischen Darlegungen Kritik zu üben und will daher nur ganz kurz andeuten, welchen Problemen Gaupp hier nachgeht: er bespricht die gestaltbildende Bedeutung der Baubestandteile unseres Körpers, die für die Herstellung der Form in erster Linie in Betracht kommen, also vor allem des Skelettes, der Muskulatur und der Haut mit dem Fett. Mit Recht betont der Verfasser, daß die Lehre von den äußeren Formen des menschlichen Körpers eins von den Gebieten ist, auf denen Wissenschaft und Kunst von jeher sich begegneten, ihre Erfahrungen austauschten und sich gegenseitig zu Danke verpflichteten.

»Es ist nichts in der Haut, was nicht im Knochen ist«, sagt Goethe, und damit ist die große maßgebende Bedeutung des Skelettes für die Formen kurz und scharf ausgedrückt. Den Skelettbestandteilen kommt bei der Herstellung der Körperformen die Aufgabe zu, den weichen Massen eine Stütze zu bieten und die Gesamtform mit ihren Gliederungen bereits im großen und ganzen, gewissermaßen im Grundriß anzulegen; das Skelett hat ferner das letzte maßgebende Wort zu sprechen über die Haltungen der Glieder zueinander, und es beteiligt sich endlich auch an der Herstellung des feineren Oberflächenreliefs. So bestimmt das Skelett das Allgemeine, Typische der Tier- und Menschengestalt, zugleich aber auch einen großen Teil des Besonderen. Denn indem es die Gliederungspunkte des Körpers und seiner Teile angibt, bestimmt es die Maße des Ganzen und die Proportionen der einzelnen Abschnitte und wird damit ausschlaggebend für alle die körperlichen Besonderheiten der Lebensalter, Geschlechter, Rassen und Individuen, die in den Proportionen begründet sind.

Das zweite Organsystem, das für die Herstellung der Formen bedeutungsvoll wird, ist das Muskelsystem, das sind die Fleischmassen, die das Skelett umlagern und, in einzelne Muskelindividuen gegliedert, an ihm ansetzen und die aktiven Bewegungskräfte liefern. Die Bedeutung, die die Muskeln für die Formen des Körpers

besitzen, ist eine mehrfache, zum mindesten dreifache: die Muskeln helfen durch ihre Spannung auch »in der Ruhe« die Haltung der Glieder bedingen, sie stellen ferner durch ihre Masse in der Hauptsache die definitive Form der Glieder und ihr Oberflächenrelief her, und sie vermögen endlich auch formgestaltend auf die festen Teile, die Knochen, zu wirken.

Durch Skelett und Muskulatur sind die äußeren Formen des Körpers im wesentlichen bestimmt, und der Haut mitsamt der unter ihr gelegenen Fettschicht bleibt nicht mehr allzuviel zu tun übrig. Ihr Einfluß ist wesentlich ein mildernder, glättender; die scharfen Grenzen zwischen den einzelnen Muskelwülsten werden durch das Fett zu sanften Übergängen verwandelt und können, wenn das Fett besonders reichlich entwickelt ist, völlig ausgewischt werden. Somit ist die Deutlichkeit des Muskelreliefs an der Oberfläche des Körpers nicht nur von der Entwicklung der Muskeln selbst abhängig, sondern sehr wesentlich auch von der Beschaffenheit der bedeckenden Haut. Alter und Geschlecht, Lebensweise und individuelle Veranlagung bedingen in der Menge des Fettes und in der sonstigen Beschaffenheit der Haut Verschiedenheiten, und damit charakteristische Eigenheiten der Formen.

Wenn diese Untersuchungen für Künstler und Kunstforscher ganz allgemein von Bedeutung sind, weil sie zu einem verständnisvollen Erfassen der Körperformen nach ihren typischen und individuellen Bestimmtheiten hin anleiten, so führen sie unmittelbar ins Reich der Kunst, wo der Verfasser seine Ergebnisse auf einzelne Kunstwerke anwendet. Er spricht z. B. über das sogenannte »griechische Profil«, führt die Darlegungen von Wilhelm Henke über »die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike« näher aus, erörtert, wie die antike Kunst dem Muskelrelief ganz besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat usw. Wir finden bei antiken Athletenfiguren häufig die kräftigen Wülste der stark kontrahierten Muskeln auch da wiedergegeben, »wo sie wohl eigentlich nicht berechtigt, und wo, der Natur der Sache nach, untätige Muskeln zu erwarten waren«. Mit vollem Recht schließt Gaupp nicht auf mangelnde anatomische Kenntnisse der betreffenden Künstler, sondern erklärt diese Abweichungen als ästhetisch gefordert. Und hier erschließen sich uns nun weitere Möglichkeiten! Wenn auf breiter Materialgrundlage und mit möglichster Exaktheit derartige Stilisierungen festgestellt würden, bekämen wir einerseits wertvolle Einblicke in das künstlerische Gestalten, anderseits genaue Aufschlüsse über die Besonderheiten der Naturabweichungen bestimmter Kunststufen. An zahlreichen Versuchen hierzu fehlt es ja nicht, aber diese Versuche gewinnen erst volle Bedeutung durch streng naturwissenschaftliche Feststellungen. Da eröffnet sich also der Anatomie und der Kunstwissenschaft eine gemeinsame Bahn, und die hier erzielten Erfolge kommen auch der Ästhetik zustatten.

Rostock i. M.

Emil Utitz.

Ernst Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Erster Band: Vom Altertum bis zur Gotik; zweiter Band: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. — Verlag von B. G. Teubner in Leipzig, 1910. — I, VI u. 128 S. mit 57 Textabbildungen; II, 104 S. mit 31 Textabbildungen.

Dieses unzweifelhaft bedeutungsvolle Werk wäre wärmstens willkommen zu heißen, wenn die in ihm dargelegten Grundgedanken eine ausführlichere Erörterung gefunden hätten und eine reichere Unterstützung durch gutes Abbildungsmaterial. Die Stellung dieser Büchlein in der bekannten Sammlung »Aus Natur und Geisteswelt« erheischte möglichste Knappheit und verbot im vorhinein eine genaue Heraus-

arbeitung der gerade wissenschaftlichen Fragen und des Neuen, das uns hier entgegentritt. So klafft in diesem Werke ein merkwürdiger Zwiespalt; der Forscher verlangt nach tieferer Beweisführung und fühlt sich an vielen Stellen mehr angeregt, als überzeugt; und die weiteren Kreise, an die sich ja die Veröffentlichungen dieser Sammlung wenden, bedürfen wieder mehr gesicherterer Tatsachen; mehr Material und weniger Hypothesen. Ich glaubte, dieses allgemeine, vorwiegend formal gerichtete Bedenken nicht unterdrücken zu dürfen, gerade weil es sich um ein wertvolles Werk handelt, und weil die hier lagernden Werte wesentlich gesteigert werden könnten durch eine in der eben angedeuteten Richtung fortschreitende Arbeit. So dürfen wir vielleicht hoffen, daß diese Stilentwicklungsgeschichte nur einen Anfang bedeutet, allerdings einen sehr interessanten Anfang, der uns mit Spannung das weitere erwarten läßt.

In die Besprechung der verschiedenen kunsthistorischen Einzelfragen hier einzutreten, verbieten Zweck und Ziele unserer Zeitschrift; was uns angeht, sind die allgemein kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkte, die in dieser Arbeit hervortreten. Und daß da der Versuch unternommen ward, die ganze Fülle der Einzeltatsachen einzureihen und unterzuordnen in die Spannweiten durchgehender Gesetzmäßigkeiten, bildet eine der erfreulichsten Seiten des Werkes. Ich will nun aber mit der Darlegung der Grundgedanken beginnen und gleich von Fall zu Fall einige kritische Bemerkungen anknüpfen.

Cohn-Wiener geht davon aus, daß »jede Kunst, Architektur und Malerei, Plastik und Kunstgewerbe, Dichtung und Musik« Ergebnisse »aus der Kultur ihrer Zeit« sind. Hier zeigt sich nun — meiner Meinung nach — gleich einer der Hauptfehler des Werkes. Aus kulturellen, nationalen, örtlichen usw. Faktoren heraus können wir die Eigenart und Einzigkeit gerade der hervorragendsten Kunstwerke niemals bestimmen, wenn wir nicht die Individualität des Künstlers in Rechnung ziehen. Mit vollem Rechte sagt Karl Voll im zweiten Bande seiner »Vergleichenden Gemäldestudien«: »Ob eine Zeit Großes und Starkes hervorbringt, das hängt von den Persönlichkeiten ab, die den allgemeinen, jeweils treibenden Tendenzen dienen und mit ihnen arbeiten.« »So wäre ... der Stil der Renaissance unter allen Umständen gekommen, gleichviel, ob es Männer wie Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael gegeben hätte oder nicht. Aber daß die Renaissance nun auch Werke wie die sixtinische Decke geschaffen hat, das war eben doch nur möglich, weil die in jedem Sinne des Wortes einzige Persönlichkeit des großen Michelangelo sich gefunden hat.« Da knüpft nun die Frage an, inwieweit die Werke des einzelnen kraft ihres Einflusses auf die anderen stilbildend und stilwandelnd wirken.

Wenn wir die Gedankengänge unseres Verfassers weiter verfolgen, so fällt uns vor allem auf, daß er der Geschichte der bildenden Künste energisch das Recht abspricht, »die Stile ohne weiteres aus der Architektur abzuleiten und alle andere Kunst in dieses System einzuordnen. Es ist nicht einmal möglich, die historischen Bewegungen in der Architekturgeschichte ganz zu verstehen ohne die gleichzeitigen Bewegungen in Plastik, Malerei und Kunstgewerbe, die aus demselben Kulturkreis erzeugt sind«. Trotzdem gibt er an einer anderen Stelle zu, daß man »von den Zweckkünsten wird auszugehen haben, weil diese (Architektur und Kunstgewerbe) ... den Stil des Lebens, den Stil der Zeit unmittelbarer ausdrücken, als die frei schaffenden Künste«. Und mehr liegt auch gar nicht in der Absicht jener, die von Architektur und Kunstgewerbe aus zur Stilbestimmung gelangen; denn dabei muß keineswegs der vielfachen, innigen Beziehungen zu den freien Künsten vergessen werden. Weiterhin vertritt Cohn-Wiener die Überzeugung, »daß in der Kunst kein Stil konstant bleibt, daß langsam, aber mit Notwendigkeit, jeder sich fortbildet, um

ganz allmählich seine Kraft zu verlieren und einer neuen Schönheit, einem neuen Stil Platz zu machen. Und diese Entwicklung ist die Geschichte der Kunst«. Die große Tatsache des Stilwandels wird natürlich jeder zugeben, ebenso wie, daß zahlreiche Mischformen sich finden, durch welche ein Stil fast unmerklich in den folgenden hinübergleitet. Trotzdem wird man auch weiterhin zwecks schärferer Stilerfassung allgemeine Stilmerkmale theoretisch möglichst klar hervorheben und sie hart abgrenzen gegen andere Stilgestaltungen. Viel wichtiger aber scheint mir, daß der Verfasser mit seiner Lehre von der durchgängigen Allmählichkeit der Stilübergänge irrt, und zwar sehr gefährlich irrt. Den alten Leibnizischen Satz »*natura saltum non facit*« haben wir doch heute fast alle überwunden; und selbst die meisten Naturwissenschaftler geben sprunghafte Veränderungen, Anpassungen usw. zu. Auch bei Stilentwicklungen und Stilwandlungen stoßen wir auf jähe Sprünge. Nicht immer erfolgen Übergänge so allmählich wie zwischen Renaissance und Barock; gerade die moderne Kunstbewegung zeigt deutliche Beispiele, wie neue Kunst in schroffem Gegensatz, in bewußter Feindschaft gegen vorhergehende Werke entsteht. Und erst in den allerletzten Jahren, nachdem unsere neue Kunstbewegung festen Boden gewonnen hat, erfolgt ein allmählicher Anschluß an Traditionen. Ich verweise da — um nur ein Beispiel zu nennen — auf die neuesten Arbeiten von Bruno Paul. Aber auch hier erfolgt die Fortführung nicht in der Weise, daß an das unmittelbar Vergangene angeknüpft wird, sondern weiter zurückliegende Stilepochen — in diesem Falle: Empire — geben die Anregungen. Finden wir nun derartige Sprünge in der Stilentwicklungsgeschichte, dürfen wir nicht sie zu verschleiern suchen und zu diesem Zwecke die Tatsachen vergewaltigen, sondern müssen trachten, die Notwendigkeit dieser besonderen sprunghaften Entwicklungsgänge begreiflich zu machen.

Aus der Betrachtung der Stilerscheinungen glaubt Cohn-Wiener die Lehre ziehen zu müssen, »daß unser Begriff von Schönheit durchaus relativ und hier überhaupt nicht verwendbar ist. Nicht nur die Meinungen der einzelnen Menschen gehen hier weit auseinander, sondern auch die Meinungen der Epochen. Es genügt, darauf hinzuweisen, wie jede Zeit eine andere Epoche des griechischen oder römischen Altertums als edelste Schönheit empfand ... Der Begriff Schönheit ist nichts weiter als ein subjektives Werturteil unseres Intellektes«. Es wäre nun ein sehr trauriges, geradezu niederschmetterndes Endergebnis, wenn uns die genaue Betrachtung der Stilwandlungen einer radikalen Skepsis in die Arme treiben müßte. Cohn-Wiener sucht den rettenden Ausweg in den »Bedingungen des Kunstwerkes«; aber ich habe erst jüngst in dieser Zeitschrift (gelegentlich der Besprechung der philosophischen Schriften von Theodor von Frimmel, V. Band, 3. Heft) darzulegen versucht, daß ein derartiger Versuch notwendig scheitern muß, wenn nicht das Kunstwerk stets in Beziehung zum kunstaufnehmenden Verhalten gesetzt wird; denn die »Bedingungen des Kunstwerkes« sind — soweit sie künstlerisch in Betracht kommen — eben Wirkungsbedingungen und erhalten Wert und Bedeutung erst durch die von ihnen verursachte Wirkung. Bei der Untersuchung dieser Werte wird es sich nun darum handeln, entwicklungsgeschichtliche Bedeutung eines Kunstwerkes vom ästhetisch-künstlerischen Werte zu trennen und diese scharf auseinanderzuhalten. Eine Ästhetik, die nicht Werte entwickelt, ist einfach unmöglich; denn auf welches Material sollte sie sich stützen? Wenn wir aus der unendlichen Menge von Dingen Kunstwerke heraussichten, geschieht dies doch nur durch ein wertendes Verhalten. Und wir könnten nicht Werke verschiedenster Zeiten und verschiedenster Völker in einheitliche Entwicklungslinien setzen, ja kämen gar nicht auf den Gedanken, derartige Versuche zu wagen, wenn wir nicht erkennen würden,

daß alle diese Werke einer einzigen Klasse angehören, weil sie innerhalb artgleicher Werte sich bewegen. Diese Wertmaßstäbe nun aus den Grundlagen der Psychologie heraus zu gewinnen, wird stets das ästhetische Hauptproblem bleiben. Wer die Möglichkeit dieser Werte leugnet, dürfte folgerichtig gar nicht Kunstwissenschaft treiben, da dann wirklich nicht einzusehen ist, warum gerade diese und nicht jene Dinge als Kunstwerke anzusprechen sind. Also das alte Kantsche Problem, wieso das Geschmacksurteil, da es nur einen Gemütszustand des Betrachters ausspricht, demnach rein subjektiv erscheint, dennoch Anspruch auf Allgemeinheit erhebt, besteht in voller Schärfe für uns, wenn auch natürlich unsere Antwort wesentlich von der Kants abweichen muß. Wer das ästhetische Wertproblem leugnet, lehnt nicht nur Ästhetik und alle Kunstwissenschaft ab, sondern eigentlich auch alle Kunst. Denn er befürwortet dann ein Kunstverhalten, das auf der gleichen Stufe steht, wie das Schwelgen in erlesenen Leckerbissen. Ganz unbegreiflich wird dann auch die große Tatsache des ungeheueren Einflusses der Kunst auf die Kultur eines Volkes. Gerade eine Stilentwicklungsgeschichte müßte immer und immer wieder darauf hinweisen, daß ein Kunstwerk nicht nur eine historisch-stilistische Bedeutung besitzt, sondern einen seelischen Wert darstellt. Was uns die Meisterwerke aller Zeiten bewundernswürdig macht und uns zur Verehrung zwingt, das ist doch nicht die intellektuelle Freude des Historikers oder Stilkritikers, sondern das unmittelbare Erfassen, gefühlsmäßige Innewerden gewaltiger Werte. Ich glaube, daß Cohn-Wiener mir da ganz beistimmen wird; um so wünschenswerter wäre es, wenn er in seinem Werke diese Wertgesichtspunkte scharf herausarbeiten würde und damit dem verderblichen Subjektivismus unserer Tage entschlossen entgegenträte.

Sehr wichtig ist nun das Gesetz der Stilabfolge, das Cohn-Wiener darzulegen unternimmt. Am Anfang steht der reine Zweckstil, der konstruktive Stil. Hierher gehören der dorische Stil des griechischen Altertums, der romanische des Mittelalters, die früheste Renaissance in Italien. Allein diese Stilform dauert nur kurze Zeit. Und aus ihr geht der dekorative Stil hervor. Diese Stilstufe wird vertreten durch den hellenistisch-römischen Stil, die hohe Gotik und das Barock. Der letzte Typus ist dann der vollkommene Ornamentstil, in dem die Zweckformen überhaupt verschwunden sind und das Ornament einziger Herrscher, die Absicht allein auf den Eindruck äußersten Reichtums gerichtet ist. Stile dieser Art sind der spätrömische Stil, die späte Gotik, der Rokokostil. »Aus der geschichtlichen Reihenfolge dieser abendländischen Stile ... ergibt sich also, daß jedesmal auf einen konstruktiven Stil ein dekorativer, schließlich ein Ornamentstil folgt, den wieder ein konstruktiver Stil verdrängt.« »Die kunstgeschichtliche Bewegung ist also in den Zweckkünsten eine vollkommene Wellenbewegung zwischen konstruktiven und dekorativen Tendenzen, die sich ... in ganz allmählichen Übergängen vollzieht. Kein Stil tritt mit Katastrophengewalt ein, sondern jeder entwickelt sich allmählich aus dem anderen.« »Daraus folgt, daß unsere Stilbenennungen objektiv falsch sind, insofern sie bloße Klassifikationen von Erscheinungen sind, zwischen denen sich Grenzen eigentlich nicht recht ziehen lassen; aber auch subjektiv sind sie falsch, weil, wenn man überhaupt klassifizieren will, man die Bewegungen vom konstruktiven Beginn bis zum ornamentalen Abschluß als einheitlich zusammenfassen muß. Wir Heutigen sind hier überaus inkonsequent; wir unterscheiden in der mittelalterlichen Stilbewegung nur zwei Hauptformen, nämlich romanisch und gotisch, in der ganz parallelen Bewegung der neuen Zeit aber vier Formen, nämlich die Renaissance, das Barock, die Régence und das Rokoko. Es ist absolut notwendig, diese einzelnen konventionellen Benennungen, die obendrein selbst als Worte nicht immer verständlich sind, zu verlassen und von größeren entwicklungsgeschichtlichen Ge-

sichtspunkten aus, etwa von der antiken, der mittelalterlichen, der neuzeitlichen Stilbewegung zu sprechen.« Und noch einen Grundgedanken Cohn-Wieners will ich hervorheben, nämlich seine Ansicht, daß nicht »geistige Bewegungen, wie das Entstehen und Vergehen von Religionen, die selbst erst Produkte der Entwicklung sind, sondern physische Bewegungen im Völkerleben und in der Lebensökonomie« von maßgebendem Einfluß auf die großen Stilwandlungen sind.

Einiges scheint mir nun in diesen scharfsinnigen und geistvoll durchgeführten Lehren bedenklich; ich will aber meine Kritik nur auf wenige Bemerkungen beschränken, um so mehr weil ich in kurzer Zeit eine eigene Schrift: »Was ist Stil?« zu veröffentlichen gedenke und hier nicht den an dieser Stelle ausführlich entwickelten Ergebnissen vorgreifen will. Jedenfalls kann ich dem Gedanken Cohn-Wieners keineswegs beipflichten, daß große geistige Bewegungen nicht stilwandelnd wirken. Die historischen Tatsachen widersprechen da in schroffster Weise. Die gewaltige geistige Bewegung, die dem Christentum zum durchschlagenden Siege verhalf, erzwang sich doch eine neue, eigenartige Kunst und wirkte — stilistisch genommen — in vielen Beziehungen äußerst befruchtend. Und als die Renaissance eine neue Kultur brachte, da erzwangen die neuen Lebensformen und Lebensinhalte auch neue künstlerische Gestaltungen. Wie innig das Rokoko mit dem ganzen geistigen Gehalt seiner Zeit zusammenhängt, bedarf wahrlich nicht vieler Worte. Und die Kunst des 19. Jahrhunderts empfing jedenfalls von den treibenden geistigen Strömungen mit ihre wertvollsten Anregungen. Wie die ganzen sozialen Veränderungen in der Kunst tiefgreifende Umwälzungen zur Folge hatten, ist ja oft und oft dargestellt worden, ebenso wie die ganzen naturwissenschaftlichen und materialistischen Anschauungen sich künstlerisch durchzusetzen versuchten. Und unsere moderne Architektur ist ja wesentlich mit bedingt durch die mächtigen Errungenschaften der Hygiene und durch technische Entdeckungen. Ich führte nur einige wenige Beispiele an, um zu zeigen, daß es eine nicht gerechtfertigte Verallgemeinerung ist, den geistigen Mächten wirkende Kraft abzusprechen. In der Praxis tut dies ja auch Cohn-Wiener nicht, er müßte dies nun aber in der Theorie zu deutlichem Ausdruck bringen. Ja, es käme im Gegenteil darauf an, gegenüber materialistischen Auffassungen klar darzutun, wie in der Menschheitsgeschichte und damit auch in der Kunstentwicklungsgeschichte alle großen Wandlungen auf das innigste zusammenhängen mit großen, geistigen Strömungen. Damit will ich durchaus nicht die Meinung befürworten, das Wesen des Stils ganz aus der Kultur einer Zeit ableiten zu wollen; aber jedenfalls stellt sie einen mächtigen Faktor dar. Stil ist überhaupt ein ganz verschwommener, vieldeutiger Begriff; und solange wir nicht die mannigfachen Bedeutungen, die dieser eine Name deckt, klar herausarbeiten, werden wir immer nur im Unsicheren tasten und nie zu scharfen Bestimmungen gelangen. Hier tut zunächst strenge Begriffsklärung not! Und ich darf wohl vielleicht bemerken, daß dies die Stelle ist, wo meine — oben erwähnten — Untersuchungen ansetzen.

Als eine große Schwierigkeit erscheint mir ferner, daß Cohn-Wiener vom dorischen Stil des griechischen Altertums bis zum hellenistisch-römischen, vom romanischen des Mittelalters bis zur Spätgotik, von der frühesten Renaissance in Italien bis zum Barock eigentlich Lücken läßt. Und doch liegen gerade in diesen Lücken schärfste, herrlichste Stilausprägungen und nicht nur Stilmischungen. Aber sie fügen sich eben nicht in das Schema; und das muß doch Bedenken erwecken. Ferner halte ich den Begriff reiner Zweckerfüllung, der geradezu Cohn-Wieners Grundbegriff ist, überhaupt für keine ästhetische oder künstlerische Kategorie und habe diese meine Überzeugung in der Abhandlung »Zweckmäßigkeit und Schönheit« dar-

gelegt. (Anhang zu den »Grundzügen der ästhetischen Farbenlehre«, Stuttgart 1908.) Cohn-Wieners Stilschema hat wohl darin seine Ursache, daß er aus dem Bestreben heraus, unsere moderne Kunstbewegung als gesunden Anfang einer gewaltigen Stilentwicklung hinzustellen, alle Kunst in einen Rahmen zu pressen sucht, der gerade der Kunst unserer Tage bis zu einem gewissen Grade angepaßt ist. Ich teile zwar die Überzeugung unseres Verfassers, es könne geschehen, »daß aus diesem Kampf (um unsere moderne Kunst) für uns die Schönheit eines neuen Lebens hervorgeht, ganz aus den Bedingungen der eigenen Zeit gewonnen, kraftvoll und notwendig, wie die Schönheit der Hellenen, des romanischen Mittelalters es war«. Aber ich glaube, auf Zweckmäßigkeit und Konstruktion allein dürfen wir uns nicht stützen; das führt nicht weit. Ich will jedoch da meine Auseinandersetzung abbrechen und noch einmal der Freude Ausdruck verleihen, daß es sich hier um eine wertvolle Neuerscheinung handelt, die auch dem reiche Anregungen spendet, der — wie ich — in wichtigen Punkten widersprechen muß.

Rostock i. M.

Emil Utitz.

W. Hausenstein, Der Bauern-Brueghel. (Klassische Illustratoren Bd. VI.) München und Leipzig, R. Piper & Co., 1910.

Das Wiener Hofmuseum besitzt von alter Zeit her eine Sammlung von Werken des älteren Brueghel, von einer solchen Reichhaltigkeit und einer so außerordentlichen Qualität, daß man meinen möchte, allein der Anblick dieser einen Folge von Gemälden hätte schon längst eine wissenschaftliche Bearbeitung des gesamten Materials in einer erschöpfenden Monographie anregen müssen. Indes ist es nur eben ein halbes Jahrzehnt her, daß die erste derartige Arbeit erschienen ist. Auch das Interesse eines weiteren Publikums für Brueghel scheint bisher nicht sehr lebhaft gewesen zu sein; in dem ersten Hundert der Velhagen und Klasingschen Künstlermonographien fehlt sein Name. Bereits 1890/91 hatte zwar Hymans dem Künstler eine verdienstliche Studie gewidmet (in der *Gazette des beaux-arts*). Erst nach einer langen Pause jedoch, die bis 1905 währte, wurden, nunmehr rasch hintereinander, die umfassenden und für alle weitere Forschung grundlegenden Arbeiten von Romdahl und vor allem von Hulin und Bastelaer veröffentlicht. Wiederum in schneller Folge sind dann die »populären« Darstellungen von Bernard (1908) und von Hausenstein (1910) erschienen, beide ungefähr gleichartig und gleichwertig, ohne gelehrten Ballast, lebendig geschrieben und vielseitig anregend.

Dieser Verlauf der Dinge ist weit über den einzelnen Fall hinaus typisch. Es mag sehr zweifelhaft erscheinen, ob die absolute Zahl der Arbeiten, die sich mit der italienischen Renaissancekunst beschäftigen, in den letzten Jahren abgenommen hat. Sicher aber ist, daß daneben sich neuerdings das allgemeine Interesse in immer steigendem Maße (natürlich außer in Italien selbst) der nordischen Kunst zuwendet. Es geht nicht an, diese Erscheinung allein aus einer gewissen Stimmung des Überdrusses zu erklären, und noch weniger würde die damit zusammenhängende Verschiebung innerhalb der wissenschaftlichen Literatur durch den Hinweis zu begründen sein, daß für die Erkenntnis der Einzelheiten und der Zusammenhänge auf dem Gebiet der außeritalienischen Kunst zahlreichere und wichtigere Fragen noch der Beantwortung harren als bei der Kunst der italienischen Renaissance, die uns durch die Arbeit mehrerer Generationen und eine von Anfang an festere Überlieferung bereits so viel besser bekannt ist als jene. Vielmehr scheint doch, ganz abgesehen von solchen zum Teil nur nachträglichen Erwägungen, das Gesamtproblem der italienischen Kunst für die Gegenwart einigermaßen an Reiz,

seine Lösung an lebendigem Wert verloren zu haben — wie denn ganz allgemein die großen Wandlungen in der Richtung der wissenschaftlichen Arbeit niemals oder doch niemals allein aus der inneren Lage der betreffenden Wissenschaft selbst und einem danach rational festzustellenden Arbeitsprogramm, sondern vielmehr aus dem durchaus irrationalen Vorgang eines Wechsels in den lebendigen Bedürfnissen der Zeit hergeleitet werden müssen. Es liegt nun in unserem Fall zunächst offen zutage, daß eine starke nationale Bewegung allgemeinster Art sich, wie überall, so auch auf dem Gebiet der »objektiven« Historie durchzusetzen und von hier aus eine tiefere Begründung ihrer selbst zu gewinnen sucht. Gewiß, daß es dabei auch hier nicht ohne die offenbaren Übertreibungen und Torheiten eines engen Chauvinismus abgeht — aber der Kern dieser Bewegung, die sich in der Einrichtung von Ausstellungen und der Begründung von Vereinen nicht weniger deutlich zeigt als in der kunstgeschichtlichen Literatur, ist durchaus gesund, und ungeahnte oder doch kaum gekannte Schätze der älteren niederländischen und deutschen wie der französischen Kunst sind uns dadurch erst recht erschlossen worden. Auch die Persönlichkeit des älteren Brueghel wird uns in diesem Zusammenhange immer bedeutsamer, und Bernard ebenso wie Hausenstein stimmen den Ton ihrer Darstellung mit vollem Recht auf das Nationale und Bodenständige seiner Kunst. Schließlich ist dann doch, ihn gewonnen zu haben, ein Gewinst nicht nur des einen Volkes, sondern der europäischen Kultur, und über jene nationalistische Färbung hinaus — der letzte Grund, der uns heute überall auch in dem künstlerischen Leben der Vergangenheit die nationalen Besonderheiten suchen und erkennen läßt, ist doch wohl ein allgemeiner. Es ist jene große Woge, die seit dem 18. Jahrhundert immer wieder emporschlägt und auf allen Lebensgebieten dieselbe unruhige Bewegung hervorruft: einer Sehnsucht nach dem ganz Ursprünglichen und Unverbildeten, nach einer Kunst, die nicht so sehr bewußte Kultur und eine souveräne Verwendung fertiger Bildformen und -formeln als vielmehr Frische und Vielseitigkeit und eine unmittelbar schlagende Gewalt des Eindrucks besitzt, in unbefangener und ganz sinnlicher Berührung mit der Wirklichkeit. Der sentimentale, »romantische« Ton dieser Sehnsucht hat sich immer mehr verloren — wir suchen in der alten Kunst nicht mehr einen für uns vorbildlichen »Stil«, sondern nur das einfache Erlebnis eines ganz individuellen Vermögens künstlerischer Anschauung, durch dessen Nacherleben die eigne Aufnahme- und Schaffensfreudigkeit erfrischt und gesteigert wird. Es hängt damit zusammen, daß Mittelalter und Spätgotik in ihrer positiven Bedeutung für den Aufbau unserer heutigen Kultur gegenüber der Renaissance stärker hervortreten als bisher — wie anders freilich verstanden als von den Romantikern! —, und daß uns in der späteren Entwicklung Erscheinungen wie diejenige Rembrandts so besonders nahe kommen, in denen jener natürliche, rein gefühlsmäßige Prozeß der Entstehung des Kunstwerks, mit seiner Mischung von Naivität und Tiefe, sich am reinsten erhalten hat. Auch von dieser Seite aus gesehen, wird bereits hier und dort zu warnen sein, daß die Bewegung sich nicht in einen leeren Tumult und Bildersturm gegen die Renaissance und in ein gehässiges und unfruchtbares Bestreiten alles dessen verliert, was in der älteren Kunst des Romanismus und Rationalismus verdächtig erscheint. Überall bleiben ja doch die Ergebnisse auch dieser Arbeit unverlierbar in die Entwicklungsgeschichte des modernen Geistes verwoben, und das Ziel kann nicht sein, das Wasser abzugraben, das bereits den Berg herabgeflossen ist, sondern vielmehr: mit freier und ehrlicher Anerkennung des einmal Gewordenen in positiver Arbeit unseren Bestand an Werten lebendiger Kultur zu ergänzen und fortzubilden, der Zukunft neue Möglichkeiten zu weisen. In dieser Richtung liegt denn auch der Wert der Rückerobe-

rung der Kunst des älteren Brueghel für die Gegenwart — es ist ein unschätzbarer Gewinst nicht nur unserer künstlerischen, sondern unserer gesamten Weltanschauung, wenn wir ihn neben den großen Italienern als ebensowohl gleich wie unvergleichbar anzuschauen und zu verstehen vermögen.

Man wird im allgemeinen wohl damit zufrieden sein können, wie Autor und Verleger der letzten (und für Deutschland in dieser Form ersten) Brueghel-Biographie ihre Aufgabe angefaßt haben. Die Illustrationen, auf die bei dem Zweck gerade dieser Bearbeitung des Themas besonders viel ankam, sind relativ zahlreich und meist gut; einige, wie z. B. die Zeichnungen Abb. 7, die nicht von Bosch, und Abb. 19, die nicht von Brueghel herrühren, könnten bei einer späteren Auflage ausgetauscht werden. Der Text, der »die künstlerischen Leistungen als Glieder eines Kulturganzen zu sehen strebt und das notwendig Fragmentarische nur ästhetisch orientierter Problemlagerungen zu überwinden trachtet«, sucht in geistvoller Weise eine tiefere historische Erklärung mit der Erfassung der speziell künstlerischen Werte zu verbinden, wobei die besondere Art des Verfassers, der »Stil« seiner Darstellung allerdings in einem auffallenden Gegensatz zu der kräftig geschlossenen und so ganz selbstverständlichen Schlichtheit der Werke des Künstlers selbst steht. Es geschieht mit gutem Grund, daß bei Brueghel ebenso wie bei Bosch das Problematische und vielleicht niemals ganz zu Enträtselnde der seelischen Verfassung, die hinter ihren Gemälden steht, betont wird. Aber der doch stets zuerst gegebene Eindruck, daß die künstlerische Phantasie bei beiden mit einer unbeirrbaren und unfehlbaren Sicherheit und Naivität ihren Weg zu finden weiß, wird durch zu viele Distinktionen und Grübeleien leicht zerstört. Ein etwas unruhiges Streben, die Persönlichkeit von immer neuen Seiten her überraschend aufleuchten zu lassen, führt zu einer impressionistisch bewegten Gesamtwirkung der Charakteristik, die zu dem Stil Brueghels selbst in sehr merklichem Kontrast steht. Dazu kommt eine oft ins Preziöse gehende Sprache, bei der die unmittelbare Anschauung gern ins Abstrakte und »Universale« gesteigert und verflüchtigt wird, mit einer fast auffälligen Vorliebe für Fremdwörter (etwa: »Bosch, der Spezialist der Diablerie, weitet sich für uns zusehends zum universalen Träger einer realistischen Revolution« — oder von Brueghels Blindenbild: »Hier schuf der Moralphilosoph mit dem Bildhauer, der farbenreiche Figurenmaler mit dem Landschafter, der das tonige Blaßgrün der brabantischen Wiesen liebt, der soziale Denker mit dem komponierenden Geist, der über Linien, Richtungen, Räume gebietet«). Immerhin, der Verfasser gibt doch auch in seiner vielleicht nicht jedem zusagenden Art wirkliche Gedanken, und alles in allem wird für den Kunsthistoriker wie für den Laien genug Positives aus dem Büchlein zu gewinnen sein.

Arlesheim bei Basel. Ernst Heidrich.

Friedrich Wolters, Melchior Lechter. München 1911, Franz Hanfstängl.

Während die meisten heutigen Betrachtungen von Kunst und Künstler nichts sind als der Ausdruck einer bestimmten Stellung zur Kunst, die als eine Einrichtung der bürgerlichen Welt vorausgesetzt wird, also nichts als der Ausdruck von Sondermeinungen und Sonderwünschen an ein soziales Institut, aus der zufälligen Beziehung einer Anzahl von Menschen und Dingen, aus Eindrücken und Stimmungen einer zufälligen Umgebung entstanden, also die stückhafte, bedingte, relative Auffassung eines weltlichen Phänomens, wird in vorliegender Arbeit der Versuch gemacht, dies Phänomen in seiner unbedingten Wesenheit, seiner ursprünglichen Reinheit und Ganzheit zu erfassen und darzustellen. Die Kunst, der Künstler,

das Kunstwerk werden nicht mehr unter dem Gesichtspunkt ihrer Zugehörigkeit zu Gattungen, Zeit- oder Entwicklungsstufen, sondern unter demjenigen ihrer einmaligen leibhaften unvergleichlichen Erscheinung betrachtet. Nicht welch Teilchen der Welt dieser Kunst, diesem Künstler, diesem Kunstwerk zuzuweisen ist, wird erörtert, sondern wie es sich selbst als ein geschlossenes Weltliche von eigenen Formen und Maßen darstellt, wie in ihm die ewigen Gesetze jeder weltlichen Urschöpfung sich vergegenwärtigen, wird gezeigt. Maßstab, Richte, Vergleichspunkt ist nichts als die vollkommen geordnete Welt, der heilige Kosmos selbst, der in jedem weltlichen Gebilde wiederkehren und zurückgespiegelt werden muß. Dahinter verbirgt sich nicht irgend eine verschwommene schönrednerische Umschreibung dessen, was eigentlich darzustellen wäre, sondern es wird ernsthaft und sorgfältig, mit der Gewissenhaftigkeit, deren sich nur je die analysierende Wissenschaft befliß, der Versuch gemacht, das Urbild, den vorbildlichen Weltkörper in dem einzeln gebildeten Werk wiederzufinden und aufscheinen zu machen: ein Unternehmen, das seine Billigung vorweg in den Untersuchungen Platos hat, eine »Kritik«, die gültiger ist, als die Bemessung an den Zufälligkeitswerten, die sich aus der Auffassung der Kunst (wie alles Weltlichen) als einer dem Zeitbedürfen unterworfenen Erscheinung ergeben. Ein katholisches freilich, aber kein anderes, als das alle Urerscheinungen: Sophokles, Dante, Michelangelo, Shakespeare, Rembrandt in sich tragen, und das allein zuverlässig in ihnen gefunden und aus ihnen abgeleitet werden kann. Bei dieser Art der Betrachtung fallen alle Scheidungen und Auflösungen des Darzustellenden, über die seit drei Jahrhunderten die anschauende und genießende Welt, vor allem die Künstler selbst, klagen, die Untersuchung nach »Form, Stoff, Inhalt« fort, denn die Ansicht eines Körpers, einer Welt läßt sich nie dadurch geben, daß sie in ihre vermeintlichen Teile zerlegt und diese dann wieder zusammengesetzt werden. Freilich macht die Beschränktheit des menschlichen Denk- und Ausdrucksvermögens es unvermeidlich, daß jede Darstellung — außer der unmittelbaren im Kunstwerk — das Darzustellende aus seinem Dasein in ein Nach und Nach, eine Abfolge von Einzeldarlegungen verwandelt; aber diese logische Notwendigkeit rechtfertigt noch nicht die sachliche Auflösung des Darzustellenden; es ist sehr wohl möglich, alle Eignungen eines Werkes, einer Person disserierend darzulegen, ohne an ihre Integrität als ὅλον, als *ens* zu rühren. Die vorliegende Arbeit beweist es. Keine Eignung ist verselbständigt oder als Attribut der dahinterstehenden Person oder Werke aufgefaßt oder gedeutet: alles ist Zustand, Dasein, in dem die ganze Person, das ganze Werk unter einem bestimmten, vom Betrachter her genommenen, hilfsweisen Gesichtspunkt erscheint. Wenn Wolters unter den drei »Betrachtungswinkeln des Inneren Gesichts der Werkmittel und des vollendeten Werks« das Lechtersche Werk vors Auge nimmt, will er damit nicht etwa ausdrücken (wie schon die dritte Formulierung beweist), daß das die Teile des Lechterschen Werkes oder überhaupt die eines Kunstwerkes seien: sondern es sind ihm nur Betrachtungswinkel, unter denen er das, was er dem Werke, der geistigen Einheit gegenüber einheitlich fühlt, gebrochen sieht (S. 3), Erscheinungsformen, unter denen sich das einheitliche Werk, von einer Seite gesehen, darstellt, oder wie er es an anderer Stelle — S. 8 — ausdrückt: »Die Scheidung ist in Wahrheit nur begrifflich und in jedem wirklichen Schaffenden das Ziel nur ein einziges, aber wir bedürfen der doppelten Spiegelgründe, um das in sich gerundete Bild des Künstlers darzustellen.« Jeder dieser Spiegel, der des inneren Gesichts, der der Werkmittel, der des vollendeten Werks läßt ihn immer das ganze Werk in einer bestimmten teilweisen Ansicht, welche doch aber immer das Ganze erkennen läßt, sehn. Nicht die Teile werden gezeigt, sondern das Ganze mit allen seinen Teilen, wie es als Erscheinung sich von einer

Seite zeigt: wie ja der Mensch alle Körper, obwohl einheitlich, doch immer nur teilweise wahrnehmen kann.

Diese Betrachtungswinkel, diese Spiegel sind nichts als die notwendigen Hilfsmittel für die Auffassung alles Weltlichen durch den Menschen: »die Schöpfung, die Arbeit, die Gestaltung«.

Unter dem »Innern Gesicht« sieht Wolters die geistige Schöpfung des Werks. Immer bricht das Bekenntnis, daß jedes Kunstwerk wie alles vollendet Weltliche ein Ganzes aus einem Ganzen sein muß, durch. »Jedes Kunstwerk ... muß ... aus der Liebe zum Ganzen geboren sein, d. h. sein Ursprung muß in einer inneren Empfängnis liegen, in der die ganze Person des Künstlers — nicht nur ein einzelner Sinn — von einem Überpersönlichen solche Gewalt erlitten hat, daß ein Inneres Gesicht des zu Gestaltenden in ihm haftet und er unter dem lebendigen Zwange dieses Gesichts sein Werk erschafft« (S. 6). Von diesem Leitsatz aus wird versucht, die geistigen Grundlagen und Umfassungen des Künstlers darzustellen, in denen sich die Empfängnis des Werkes vollzieht, das innere Gesicht offenbart. Es wird hierbei die gegensätzliche Welt, der das Erlebnis, die Impression als Zentrum des Kunstwerks gilt, gestreift, und ihr entgegengehalten, wie diese Elemente nur in dem vom inneren Gesicht belebten Kunstwerk legitime Geltung haben, wo sie eingeschmolzen dem Ganzen dienen. Die Kunstübung des Impressionismus wird gewürdigt und die gewiß vielen überraschende Tatsache festgestellt, daß unter dem Lechterschen Werk eine Anzahl großer Tafeln verborgen ist, welche seine Meisterschaft auch auf diesem — bisher scheinbar den Ungeistigen vorbehalten gewesenen — Gebiete bezeugen.

In den »Werkmitteln« wird dargestellt, wie das innere Gesicht in die äußere Erscheinung tritt. Indem wieder vorweg betont wird, »daß das Wesen des Schaffensvorganges in der Einheit von innerer Schau und handlicher Darstellung beruht« (S. 13), wird erörtert, welche besondere Art das Lechtersche Werk unter dem Gesichtspunkt handwerklicher Arbeit auszeichnet. Die vielen künstlerischen Fertigkeiten, deren Lechter sich bedient, um seine innern Gesichte zu verwirklichen, werden einzeln eingehend geschildert: Aquarell — Pastell — Tempera — Ölmalerei. Die Wunder seiner Glasmalerei werden zum Gegenstand der immer wiederholten Nachweise, wie in dem besondern Werkmittel stets ein besonderes, diesem Werkmittel zugehöriges und zubestimmtes inneres Gesicht seine Ausbildung erfährt. Über die untrennbaren Zusammenhänge des Geistigen und Handlichen und die genaue Beobachtung dieses Gesetzes durch den Künstler werden dabei entscheidende Worte gesagt, so z. B. über die beschränkte Darstellbarkeit des Phantastischen in der Malerei und seine fast unbeschränkte Darstellbarkeit in der reinen Zeichnung.

In dem »Das vollendete Werk« überschriebenen Abschnitt wird unter neuerlicher Betonung der in ihm beschlossenen unteilbaren Dreieinheit von Befruchtung, Arbeit, Gestaltung der Versuch gemacht, die vollendete Erscheinung des Lechterschen Werkes in Worten sichtbar zu machen. Es wird in ihr die besondere Form aufgezeigt, welche durch den innigen Zusammenstrom der drei Werkeinheiten Gesicht, Mittel, Vollendung die Welt unter der Hand des Künstlers annimmt, die besondere Gebärde, mit der jedes Werk des Künstlers als ein geschlossenes Weltliche eigener Prägung sich von aller Umwelt unterscheidet und seinen eigenen unvertilgbaren und unvergleichbaren Wert behauptet. Die Art und das Wesen dieser Form, die in der »gleichzeitigen« Kritik — freilich nur in ihr — so viel umstritten ist, werden unwiderleglich aus den überzeitlichen Bedingungen alles wahrhaft Künstlerischen gerechtfertigt und gewürdigt. Es wird dabei sowohl die Bedingung und der Adel der »gehaltenen Gebärde« wie die Bedeutung der angeblich bleichen und

schwächlichen Gestalten Lechters nunmehr auch dem schwerer auffassenden Zeitgenossen deutlich, begreifbar und fühlbar gemacht. Es heißt hier mit einer Wendung gegen einige unberufene Beurteiler:

»Sie wissen nicht, daß der Kampf um die Schönheit von jeher mit der Geburt des adligen Leibes begonnen hat, daß die Gestalten dieser Meister die Formen der Zukunft in sich tragen: die aus innerem Stolz erzeugte Gebärde der edelgehaltenen Ruhe, welche die Willkür der körperlichen Bewegungen im schönen rhythmischen Zwange bändigt. Denn der wahre Künstler will nicht ein schönes Gebild schaffen, um dem Auge oder Ohr einige genüßlichen Augenblicke lang zu gefallen; er will uns mit seinem Werke im Tiefsten erschüttern, durch die Erschütterung in seine Lebenswelt reißen, uns dort zwingen, ein Gewohntes zu verlassen, und indem er uns mit Bildern und Kämpfen eines höheren Daseins füllt, als sie der Alltag kennt, in uns selbst die höchsten Gewalten aufrufen, daß sie Leib und Seele nach dem Geschauten umbilden und schöner formen« (S. 45).

Schon diese kurze Übersicht läßt erkennen, wie die neue Art der Betrachtung und Darstellung, welche Wolters hier auf das Werk Lechters anwendet, den wahren Zweck derartiger Arbeiten, den Weg zur Kunst und zum Künstler zu bahnen, unvergleichlich viel besser erfüllt als etwa stilvergleichende Untersuchungen der Bilder und Bildteile, geschichtliche Untersuchungen des Lebens und der Lebensinhalte der Künstler oder die jetzt so beliebte Darstellung der »Kulturgehalte« eines Kunstwerks. Alle diese Arbeiten vernichten das Werk zugunsten persönlicher Sondergenüsse des Untersuchenden oder Betrachters. Auch unter dem Gesichtspunkt wissenschaftlicher, forscherlicher Leistung kann mit der Aufzeigung von Teilen, Gehalten, zufälligen Bedingtheiten nichts gewonnen werden. Aus ihnen ergibt sich, soviele man davon zusammensetzt, nie ein Bild des Ganzen, nie eine Wesenheit, die man als ein Wirksames oder Beeinflußbares in den Zeitenverlauf einstellen könnte. Wirksam und beeinflußbar sind nur die Unteilbarkeiten, Unauflöslichkeiten, die Persönlichkeiten. Nur von ihnen aus, von einem Ganzen auf ein Ganzes — ohne teilhafte Ausdeutung kann man eine geschichtliche Ableitung, eine entwickelnde Darstellung unternehmen, nicht aber von der Gleichheit von Meinungen, Handlungen, Fertigkeiten, die in verschiedenen Personen zu verschiedenen Zeiten erscheinend immer etwas anderes Unvergleichliches bedeuten. Daher ist die Erfassung der Erscheinungen im Ganzen — ohne Auflösung in ihre Teile — und ihre Darstellung als geschlossene Einheiten auch vom forscherlichen Standpunkte aus allein ein Verdienst. Es ist hier wie immer: was mit der Absicht unternommen ist, seinem nächsten Zwecke, dem Gegenstande, genau und vollkommen zu dienen, dient auch weiteren, unübersehbaren Zwecken, dient aller Welt. Indem die Arbeit in treuester Hingabe an das Lechtersche Werk sich bemüht, dieses Werk nur aus seinen eigenen und den ursprünglichen Bedingungen der Kunst zu entwickeln, gelingt es ihr, nicht nur dies Werk allen denen, die zur Kunst noch ein unmittelbares und ursprüngliches Verhältnis haben, in seiner geschlossenen, zeitvertretenden Einheit sichtbar zu machen, sondern sie schafft auch mit der Darstellung dieser Einheit ein wichtiges Glied in der Reihe der wohl verstandenen Kunstgeschichte.

Die Tafeln und sonstigen Bildwiedergaben, welche dem Bande eingefügt sind, sind nicht so sehr Verdeutlichungsmittel oder gar Schmuck als Bestandteil der Arbeit. Man sieht fast in ihnen das Wort des Aufzeigenden sich verkörpern und wieder aus ihnen sein weiterführendes Wort sich lösen. Sie sind weniger ein Sinnbild, als der Gegenstand selbst der Vereinigung des liebenden Betrachters mit dem künstlerischen Werke. Das Wort scheint unmittelbar ins Werk überzuspringen und seine letzte überzeugende Verlebendigung zu erfahren. Das war nur möglich,

dadurch daß der Künstler selbst, der Verfasser und der Verleger einhellig sich bemühten, ein möglichst unmittelbares Abbild der Schöpfungen herzustellen, Linie, Schattierung, Farbe bis auf letzte Möglichkeiten der Wiedergabe zu wahren, und dann die dergestalt gewonnenen Reproduktionen in das Satzbild und die Bucheinheit so einzufügen, daß sie diese nirgendwo durchbrechen, sondern, in sie eingeschlossen, mehr die Erfüllung eines Bedürfnisses als eine Zugabe erscheinen: womit zugleich wiederum ein wesentlichster Teil der Lechterschen Forderungen lebendig dargestellt wird. Nimmt man aber dann, diese Würdigung außer acht lassend, den Band in die Hand, nur mit dem Auge Blatt um Blatt verfolgend, so hat man überdies die reine Freude, die für unreproduzierbar gehaltene Goldglut der Lechterschen Tafeln, den perlend tauigen Ton seiner Pastelle und das verhalten andringende Feuer seiner gebrannten Gläser in einer der Wirklichkeit unglaublichen Nähe zu genießen und von der begeisterten Bewunderung wieder durchdrungen zu werden, zu der man beim ersten Anblick der Werke dieses neuen malerischen Genius hingerissen wurde.

Berlin-Charlottenburg. Berthold Vallentin.

Hanna Hellmann, Heinrich v. Kleist. Darstellung des Problems. Heidelberg 1911, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 80 S.

Man hat sich lange Zeit zu sehr von der blendenden Buntheit dichterischer Ausdrucksformen gefangennehmen lassen; ein Fortschritt in der Dichterpsychologie ist vor allem von einer Vereinfachung zu erwarten, die hinter den beweglichen Variationen gewisse Grundformen des individuellen Ausdrucks feststellt. Eine gewisse »Zwangsläufigkeit« der künstlerischen Entwicklung wird dadurch der Begreiflichkeit angenähert werden; ebenso die oft kaum faßbare Familienähnlichkeit der verschiedensten Werke eines Autors. — In der Richtung solcher Forschung ist in neuerer Zeit manches geschehen; kaum je in so geistreicher und fruchtbarer Weise als in dem vor zwei Jahren erschienenen, nun in erweiterter Gestalt vorliegenden Versuch von Hanna Hellmann. Die Bedeutung des von ihr (S. 12) entworfenen Themas weiß sie selbst (S. 65, vgl. S. 3) fein und tief zu umschreiben. Es handelt sich um die Durchführung dreier Bewußtseinsphasen bei dem handelnden, besonders auch künstlerisch produktiven Menschen. Die Verfasserin findet das Thema in dem Aufsatz über das Marionettentheater (S. 13, vgl. S. 68, 73) theoretisch ausgesprochen und verfolgt es durch die Dramen und den »Kohlhaas«. (Auch die »Marquise von O.« hätte sich dazu noch geeignet.) Natürlich entgeht auch sie der Gefahr, sich von der neuen Leuchte zu viel zeigen zu lassen, nicht völlig; wie wenn sie etwa (S. 56) die Warnung der Barden an den Fürsten symbolisch deutet, die wohl einfach als nur zu berechtigte Mahnung an den allzu »milden« Friedrich Wilhelm III. gemeint war, sein getreues Volk nicht zu verraten. Tief greift dagegen (S. 44) die Analogie der prometheischen *tortura del silenzio* mit der, welche Kohlhaas an dem Kurfürsten vollzieht. Wie denn auch sonst die Verfasserin für verborgene Motivähnlichkeiten (zu der Todesfurcht des Prinzen vgl. S. 65) einen scharfen Blick besitzt.

Mit Untersuchungen wie dieser oder der (von Hanna Hellmann genutzten) Ottokar Fischers zu Kleists Mimik werden wir weiter kommen, als mit der bloßen superlativischen Verherrlichung, die den bei Lebzeiten schnöde Verkannten ja doch leider nicht entschädigen kann!

Berlin. Richard M. Meyer.



ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

VI. BAND ∘ 4. HEFT



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1911

Die Zeitschrift erscheint in Heften von acht bis zehn Druckbogen, wovon je vier einen Band bilden. Der Preis der Hefte wechselt nach dem Umfang, die Berechnung erfolgt heftweise. Es ist alljährlich die Ausgabe eines Bandes beabsichtigt.



INHALT

Seite

XII. JOHANNES VOLKELT, Teleologie der Kunst 497

XIII. HANS REICHEL, Baader als Kunstphilosoph 525

XIV. ERNST SAUERBECK, Ästhetische Perspektive (Schluß) . . . 546

XV. ERICH EVERTH, Plastik und Rahmung 590

Bemerkungen: Adolf Mayer, Naturwissenschaftliche Ästhetik . . . 611

Besprechungen: Willy Hellpach, Das Pathologische in der modernen Kunst. — L. Gors, Kühle Betrachtungen über Kunst, Literatur und die Menschen. — Michat Sobeski, *Uzasadnienie metody objektywnej w estetyce.* — Kurt Piper, Künstlertypen und Kunstprobleme. — Reinhard Piper, Das Tier in der Kunst. — Paul Schubring, Donatello, Des Meisters Werke in 227 Abbildungen. — Oskar Münsterberg, Japans Kunst. — Konkurrenzen der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst II. — Ph. Schweinfurth, Über den Begriff des Malerischen in der Plastik. — Kurt Bauer, Ästhetik des Lichts. — E. Gaupp, Die äußeren Formen des menschlichen Körpers in ihrem allgemeinen Zustandekommen. — Ernst Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. — W. Hausenstein, Der Bauern-Brueghel. — Friedrich Wolters, Melchior Lechter. — Hanna Hellmann, Heinrich v. Kleist. Darstellung des Problems 616

Des siebenten Bandes erstes Heft, das im Januar 1912 erscheinen soll, wird folgenden Inhalt haben:

Dr. Max Deri, Kunstpsychologische Untersuchungen. I.

Dr. Richard Müller-Freienfels, Neuheit und Wiederholung im ästhetischen Genießen.

Wilhelm Börner, Die Künstlerpsychologie im Altertum. Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik.

Dr. Willi Moog, Die homerischen Gleichnisse. I.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1911. Erste Hälfte.

Alle Zuschriften und Sendungen sind an den Herausgeber, Prof. MAX DESSOIR, Berlin W., Goltzstraße 31, zu richten; Bücher können auch an die Verlagsbuchhandlung von FERDINAND ENKE in Stuttgart eingesandt werden.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02662 6369

rung der Kunst des älteren Brueghel für die Gegenwart — es ist ein unschätzbarer Gewinst nicht nur unserer künstlerischen, sondern unserer gesamten Weltanschauung, wenn wir ihn neben den großen Italienern als ebensowohl gleich wie unvergleichbar anzuschauen und zu verstehen vermögen.

Man wird im allgemeinen wohl damit zufrieden sein können, wie Autor und Verleger der letzten (und für Deutschland in dieser Form ersten) Brueghel-Biographie ihre Aufgabe angefaßt haben. Die Illustrationen, auf die bei dem Zweck gerade dieser Bearbeitung des Themas besonders viel ankam, sind relativ zahlreich und meist gut; einige, wie z. B. die Zeichnungen Abb. 7, die nicht von Bosch, und Abb. 19, die nicht von Brueghel herrühren, könnten bei einer späteren Auflage ausgetauscht werden. Der Text, der »die künstlerischen Leistungen als Glieder eines Kulturganzen zu sehen strebt und das notwendig Fragmentarische nur ästhetisch orientierter Problemlagerungen zu überwinden trachtet«, sucht in geistvoller Weise eine tiefere historische Erklärung mit der Erfassung der speziell künstlerischen Werte zu verbinden, wobei die besondere Art des Verfassers, der »Stil« seiner Darstellung allerdings in einem auffallenden Gegensatz zu der kräftig geschlossenen und so ganz selbstverständlichen Schlichtheit der Werke des Künstlers selbst steht. Es geschieht mit gutem Grund, daß bei Brueghel ebenso wie bei Bosch das Problematische und vielleicht niemals ganz zu Enträtselnde der seelischen Verfassung, die hinter ihren Gemälden steht, betont wird. Aber der doch stets zuerst gegebene Eindruck, daß die künstlerische Phantasie bei beiden mit einer unbeirrbaren und unfehlbaren Sicherheit und Naivität ihren Weg zu finden weiß, wird durch zu viele Distinktionen und Grübeleien leicht zerstört. Ein etwas unruhiges Streben, die Persönlichkeit von immer neuen Seiten her überraschend aufleuchten zu lassen, führt zu einer impressionistisch bewegten Gesamtwirkung der Charakteristik, die zu dem Stil Brueghels selbst in sehr merklichem Kontrast steht. Dazu kommt eine oft ins Preziöse gehende Sprache, bei der die unmittelbare Anschauung gern ins Abstrakte und »Universale« gesteigert und verflüchtigt wird, mit einer fast auffälligen Vorliebe für Fremdwörter (etwa: »Bosch, der Spezialist der Diablerie, weitet sich für uns zusehends zum universalen Träger einer realistischen Revolution« — oder von Brueghels Blindenbild: »Hier schuf der Moralphilosoph mit dem Bildhauer, der farbenreiche Figurenmaler mit dem Landschafter, der das tonige Blaßgrün der brabantischen Wiesen liebt, der soziale Denker mit dem komponierenden Geist, der über Linien, Richtungen, Räume gebietet«). Immerhin, der Verfasser gibt doch auch in seiner vielleicht nicht jedem zusagenden Art wirkliche Gedanken, und alles in allem wird für den Kunsthistoriker wie für den Laien genug Positives aus dem Büchlein zu gewinnen sein.

Arlesheim bei Basel. Ernst Heidrich.

Friedrich Wolters, Melchior Lechter. München 1911, Franz Hanfstängl.

Während die meisten heutigen Betrachtungen von Kunst und Künstler nichts sind als der Ausdruck einer bestimmten Stellung zur Kunst, die als eine Einrichtung der bürgerlichen Welt vorausgesetzt wird, also nichts als der Ausdruck von Sondermeinungen und Sonderwünschen an ein soziales Institut, aus der zufälligen Beziehung einer Anzahl von Menschen und Dingen, aus Eindrücken und Stimmungen einer zufälligen Umgebung entstanden, also die stückhafte, bedingte, relative Auffassung eines weltlichen Phänomens, wird in vorliegender Arbeit der Versuch gemacht, dies Phänomen in seiner unbedingten Wesenheit, seiner ursprünglichen Reinheit und Ganzheit zu erfassen und darzustellen. Die Kunst, der Künstler,



das Kunstwerk werden nicht mehr unter dem Gesichtspunkt ihrer Zugehörigkeit zu Gattungen, Zeit- oder Entwicklungsstufen, sondern unter demjenigen ihrer einmaligen leibhaften unvergleichlichen Erscheinung betrachtet. Nicht welch Teilchen der Welt dieser Kunst, diesem Künstler, diesem Kunstwerk zuzuweisen ist, wird erörtert, sondern wie es sich selbst als ein geschlossenes Weltliche von eigenen Formen und Maßen darstellt, wie in ihm die ewigen Gesetze jeder weltlichen Urschöpfung sich vergegenwärtigen, wird gezeigt. Maßstab, Richte, Vergleichspunkt ist nichts als die vollkommen geordnete Welt, der heilige Kosmos selbst, der in jedem weltlichen Gebilde wiederkehren und zurückgespiegelt werden muß. Dahinter verbirgt sich nicht irgend eine verschwommene schönrednerische Umschreibung dessen, was eigentlich darzustellen wäre, sondern es wird ernsthaft und sorgfältig, mit der Gewissenhaftigkeit, deren sich nur je die analysierende Wissenschaft befliß, der Versuch gemacht, das Urbild, den vorbildlichen Weltkörper in dem einzeln gebildeten Werk wiederzufinden und aufscheinen zu machen: ein Unternehmen, das seine Billigung vorweg in den Untersuchungen Platos hat, eine »Kritik«, die gültiger ist, als die Bemessung an den Zufälligkeitswerten, die sich aus der Auffassung der Kunst (wie alles Weltlichen) als einer dem Zeitbedürfen unterworfenen Erscheinung ergeben. Ein katholisches freilich, aber kein anderes, als das alle Urerscheinungen: Sophokles, Dante, Michelangelo, Shakespeare, Rembrandt in sich tragen, und das allein zuverlässig in ihnen gefunden und aus ihnen abgeleitet werden kann. Bei dieser Art der Betrachtung fallen alle Scheidungen und Auflösungen des Darzustellenden, über die seit drei Jahrhunderten die anschauende und genießende Welt, vor allem die Künstler selbst, klagen, die Untersuchung nach »Form, Stoff, Inhalt« fort, denn die Ansicht eines Körpers, einer Welt läßt sich nie dadurch geben, daß sie in ihre vermeintlichen Teile zerlegt und diese dann wieder zusammengesetzt werden. Freilich macht die Beschränktheit des menschlichen Denk- und Ausdrucksvermögens es unvermeidlich, daß jede Darstellung — außer der unmittelbaren im Kunstwerk — das Darzustellende aus seinem Dasein in ein Nach und Nach, eine Abfolge von Einzeldarlegungen verwandelt; aber diese logische Notwendigkeit rechtfertigt noch nicht die sachliche Auflösung des Darzustellenden; es ist sehr wohl möglich, alle Eignungen eines Werkes, einer Person disserierend darzulegen, ohne an ihre Integrität als ὅλον, als *ens* zu rühren. Die vorliegende Arbeit beweist es. Keine Eignung ist verselbständigt oder als Attribut der dahinterstehenden Person oder Werke aufgefaßt oder gedeutet: alles ist Zustand, Dasein, in dem die ganze Person, das ganze Werk unter einem bestimmten, vom Betrachter her genommenen, hilfsweisen Gesichtspunkt erscheint. Wenn Wolters unter den drei »Betrachtungswinkeln des Inneren Gesichts der Werkmittel und des vollendeten Werks« das Lechtersche Werk vors Auge nimmt, will er damit nicht etwa ausdrücken (wie schon die dritte Formulierung beweist), daß das die Teile des Lechterschen Werkes oder überhaupt die eines Kunstwerkes seien: sondern es sind ihm nur Betrachtungswinkel, unter denen er das, was er dem Werke, der geistigen Einheit gegenüber einheitlich fühlt, gebrochen sieht (S. 3), Erscheinungsformen, unter denen sich das einheitliche Werk, von einer Seite gesehen, darstellt, oder wie er es an anderer Stelle — S. 8 — ausdrückt: »Die Scheidung ist in Wahrheit nur begrifflich und in jedem wirklichen Schaffenden das Ziel nur ein einziges, aber wir bedürfen der doppelten Spiegelgründe, um das in sich gerundete Bild des Künstlers darzustellen.« Jeder dieser Spiegel, der des inneren Gesichts, der der Werkmittel, der des vollendeten Werks läßt ihn immer das ganze Werk in einer bestimmten teilweisen Ansicht, welche doch aber immer das Ganze erkennen läßt, sehn. Nicht die Teile werden gezeigt, sondern das Ganze mit allen seinen Teilen, wie es als Erscheinung sich von einer

Seite zeigt: wie ja der Mensch alle Körper, obwohl einheitlich, doch immer nur teilweise wahrnehmen kann.

Diese Betrachtungswinkel, diese Spiegel sind nichts als die notwendigen Hilfsmittel für die Auffassung alles Weltlichen durch den Menschen: »die Schöpfung, die Arbeit, die Gestaltung«.

Unter dem »Innern Gesicht« sieht Wolters die geistige Schöpfung des Werks. Immer bricht das Bekenntnis, daß jedes Kunstwerk wie alles vollendet Weltliche ein Ganzes aus einem Ganzen sein muß, durch. »Jedes Kunstwerk ... muß ... aus der Liebe zum Ganzen geboren sein, d. h. sein Ursprung muß in einer inneren Empfängnis liegen, in der die ganze Person des Künstlers — nicht nur ein einzelner Sinn — von einem Überpersönlichen solche Gewalt erlitten hat, daß ein Inneres Gesicht des zu Gestaltenden in ihm haftet und er unter dem lebendigen Zwange dieses Gesichts sein Werk erschafft« (S. 6). Von diesem Leitsatz aus wird versucht, die geistigen Grundlagen und Umfassungen des Künstlers darzustellen, in denen sich die Empfängnis des Werkes vollzieht, das innere Gesicht offenbart. Es wird hierbei die gegensätzliche Welt, der das Erlebnis, die Impression als Zentrum des Kunstwerks gilt, gestreift, und ihr entgegengehalten, wie diese Elemente nur in dem vom inneren Gesicht belebten Kunstwerk legitime Geltung haben, wo sie eingeschmolzen dem Ganzen dienen. Die Kunstübung des Impressionismus wird gewürdigt und die gewiß vielen überraschende Tatsache festgestellt, daß unter dem Lechterschen Werk eine Anzahl großer Tafeln verborgen ist, welche seine Meisterschaft auch auf diesem — bisher scheinbar den Ungeistigen vorbehalten gewesenen — Gebiete bezeugen.

In den »Werkmitteln« wird dargestellt, wie das innere Gesicht in die äußere Erscheinung tritt. Indem wieder vorweg betont wird, »daß das Wesen des Schaffensvorganges in der Einheit von innerer Schau und handlicher Darstellung beruht« (S. 13), wird erörtert, welche besondere Art das Lechtersche Werk unter dem Gesichtspunkt handwerklicher Arbeit auszeichnet. Die vielen künstlerischen Fertigkeiten, deren Lechter sich bedient, um seine innern Gesichte zu verwirklichen, werden einzeln eingehend geschildert: Aquarell — Pastell — Tempera — Ölmalerei. Die Wunder seiner Glasmalerei werden zum Gegenstand der immer wiederholten Nachweise, wie in dem besondern Werkmittel stets ein besonderes, diesem Werkmittel zugehöriges und zubestimmtes inneres Gesicht seine Ausbildung erfährt. Über die untrennbaren Zusammenhänge des Geistigen und Handlichen und die genaue Beobachtung dieses Gesetzes durch den Künstler werden dabei entscheidende Worte gesagt, so z. B. über die beschränkte Darstellbarkeit des Phantastischen in der Malerei und seine fast unbeschränkte Darstellbarkeit in der reinen Zeichnung.

In dem »Das vollendete Werk« überschriebenen Abschnitt wird unter neuerlicher Betonung der in ihm beschlossenen unteilbaren Dreieinheit von Befruchtung, Arbeit, Gestaltung der Versuch gemacht, die vollendete Erscheinung des Lechterschen Werkes in Worten sichtbar zu machen. Es wird in ihr die besondere Form aufgezeigt, welche durch den innigen Zusammenstrom der drei Werkeinheiten Gesicht, Mittel, Vollendung die Welt unter der Hand des Künstlers annimmt, die besondere Gebärde, mit der jedes Werk des Künstlers als ein geschlossenes Weltliche eigener Prägung sich von aller Umwelt unterscheidet und seinen eigenen unvertilgbaren und unvergleichbaren Wert behauptet. Die Art und das Wesen dieser Form, die in der »gleichzeitigen« Kritik — freilich nur in ihr — so viel umstritten ist, werden unwiderleglich aus den überzeitlichen Bedingungen alles wahrhaft Künstlerischen gerechtfertigt und gewürdigt. Es wird dabei sowohl die Bedingung und der Adel der »gehaltenen Gebärde« wie die Bedeutung der angeblich bleichen und



schwächlichen Gestalten Lechters nunmehr auch dem schwerer auffassenden Zeitgenossen deutlich, begreifbar und fühlbar gemacht. Es heißt hier mit einer Wendung gegen einige unberufene Beurteiler:

»Sie wissen nicht, daß der Kampf um die Schönheit von jeher mit der Geburt des adligen Leibes begonnen hat, daß die Gestalten dieser Meister die Formen der Zukunft in sich tragen: die aus innerem Stolz erzeugte Gebärde der edelgehaltenen Ruhe, welche die Willkür der körperlichen Bewegungen im schönen rhythmischen Zwange bändigt. Denn der wahre Künstler will nicht ein schönes Gebild schaffen, um dem Auge oder Ohr einige genüßlichen Augenblicke lang zu gefallen; er will uns mit seinem Werke im Tiefsten erschüttern, durch die Erschütterung in seine Lebenswelt reißen, uns dort zwingen, ein Gewohntes zu verlassen, und indem er uns mit Bildern und Kämpfen eines höheren Daseins füllt, als sie der Alltag kennt, in uns selbst die höchsten Gewalten aufrufen, daß sie Leib und Seele nach dem Geschauten umbilden und schöner formen« (S. 45).

Schon diese kurze Übersicht läßt erkennen, wie die neue Art der Betrachtung und Darstellung, welche Wolters hier auf das Werk Lechters anwendet, den wahren Zweck derartiger Arbeiten, den Weg zur Kunst und zum Künstler zu bahnen, unvergleichlich viel besser erfüllt als etwa stilvergleichende Untersuchungen der Bilder und Bildteile, geschichtliche Untersuchungen des Lebens und der Lebensinhalte der Künstler oder die jetzt so beliebte Darstellung der »Kulturgehalte« eines Kunstwerks. Alle diese Arbeiten vernichten das Werk zugunsten persönlicher Sondergenüsse des Untersuchenden oder Betrachters. Auch unter dem Gesichtspunkt wissenschaftlicher, forscherlicher Leistung kann mit der Aufzeigung von Teilen, Gehalten, zufälligen Bedingtheiten nichts gewonnen werden. Aus ihnen ergibt sich, soviele man davon zusammensetzt, nie ein Bild des Ganzen, nie eine Wesenheit, die man als ein Wirksames oder Beeinflußbares in den Zeitenverlauf einstellen könnte. Wirksam und beeinflußbar sind nur die Unteilbarkeiten, Unauflöslichkeiten, die Persönlichkeiten. Nur von ihnen aus, von einem Ganzen auf ein Ganzes — ohne teilhafte Ausdeutung kann man eine geschichtliche Ableitung, eine entwickelnde Darstellung unternehmen, nicht aber von der Gleichheit von Meinungen, Handlungen, Fertigkeiten, die in verschiedenen Personen zu verschiedenen Zeiten erscheinend immer etwas anderes Unvergleichliches bedeuten. Daher ist die Erfassung der Erscheinungen im Ganzen — ohne Auflösung in ihre Teile — und ihre Darstellung als geschlossene Einheiten auch vom forscherlichen Standpunkte aus allein ein Verdienst. Es ist hier wie immer: was mit der Absicht unternommen ist, seinem nächsten Zwecke, dem Gegenstande, genau und vollkommen zu dienen, dient auch weiteren, unübersehbaren Zwecken, dient aller Welt. Indem die Arbeit in treuester Hingabe an das Lechtersche Werk sich bemüht, dieses Werk nur aus seinen eigenen und den ursprünglichen Bedingungen der Kunst zu entwickeln, gelingt es ihr, nicht nur dies Werk allen denen, die zur Kunst noch ein unmittelbares und ursprüngliches Verhältnis haben, in seiner geschlossenen, zeitvertretenden Einheit sichtbar zu machen, sondern sie schafft auch mit der Darstellung dieser Einheit ein wichtiges Glied in der Reihe der wohl verstandenen Kunstgeschichte.

Die Tafeln und sonstigen Bildwiedergaben, welche dem Bande eingefügt sind, sind nicht so sehr Verdeutlichungsmittel oder gar Schmuck als Bestandteil der Arbeit. Man sieht fast in ihnen das Wort des Aufzeigenden sich verkörpern und wieder aus ihnen sein weiterführendes Wort sich lösen. Sie sind weniger ein Sinnbild, als der Gegenstand selbst der Vereinigung des liebenden Betrachters mit dem künstlerischen Werke. Das Wort scheint unmittelbar ins Werk überzuspringen und seine letzte überzeugende Verlebendigung zu erfahren. Das war nur möglich,

dadurch daß der Künstler selbst, der Verfasser und der Verleger einhellig sich bemühten, ein möglichst unmittelbares Abbild der Schöpfungen herzustellen, Linie, Schattierung, Farbe bis auf letzte Möglichkeiten der Wiedergabe zu wahren, und dann die dergestalt gewonnenen Reproduktionen in das Satzbild und die Bucheinheit so einzufügen, daß sie diese nirgendwo durchbrechen, sondern, in sie eingeschlossen, mehr die Erfüllung eines Bedürfnisses als eine Zugabe erscheinen: womit zugleich wiederum ein wesentlichster Teil der Lechterschen Forderungen lebendig dargestellt wird. Nimmt man aber dann, diese Würdigung außer acht lassend, den Band in die Hand, nur mit dem Auge Blatt um Blatt verfolgend, so hat man überdies die reine Freude, die für unreproduzierbar gehaltene Goldglut der Lechterschen Tafeln, den perlend tauigen Ton seiner Pastelle und das verhalten andringende Feuer seiner gebrannten Gläser in einer der Wirklichkeit unglaublichen Nähe zu genießen und von der begeisterten Bewunderung wieder durchdrungen zu werden, zu der man beim ersten Anblick der Werke dieses neuen malerischen Genius hingerissen wurde.

Berlin-Charlottenburg. Berthold Vallentin.

Hanna Hellmann, Heinrich v. Kleist. Darstellung des Problems. Heidelberg 1911, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 80 S.

Man hat sich lange Zeit zu sehr von der blendenden Buntheit dichterischer Ausdrucksformen gefangennehmen lassen; ein Fortschritt in der Dichterpsychologie ist vor allem von einer Vereinfachung zu erwarten, die hinter den beweglichen Variationen gewisse Grundformen des individuellen Ausdrucks feststellt. Eine gewisse »Zwangsläufigkeit« der künstlerischen Entwicklung wird dadurch der Begreiflichkeit angenähert werden; ebenso die oft kaum faßbare Familienähnlichkeit der verschiedensten Werke eines Autors. — In der Richtung solcher Forschung ist in neuerer Zeit manches geschehen; kaum je in so geistreicher und fruchtbarer Weise als in dem vor zwei Jahren erschienenen, nun in erweiterter Gestalt vorliegenden Versuch von Hanna Hellmann. Die Bedeutung des von ihr (S. 12) entworfenen Themas weiß sie selbst (S. 65, vgl. S. 3) fein und tief zu umschreiben. Es handelt sich um die Durchführung dreier Bewußtseinsphasen bei dem handelnden, besonders auch künstlerisch produktiven Menschen. Die Verfasserin findet das Thema in dem Aufsatz über das Marionettentheater (S. 13, vgl. S. 68, 73) theoretisch ausgesprochen und verfolgt es durch die Dramen und den »Kohlhaas«. (Auch die »Marquise von O.« hätte sich dazu noch geeignet.) Natürlich entgeht auch sie der Gefahr, sich von der neuen Leuchte zu viel zeigen zu lassen, nicht völlig; wie wenn sie etwa (S. 56) die Warnung der Barden an den Fürsten symbolisch deutet, die wohl einfach als nur zu berechtigte Mahnung an den allzu »milden« Friedrich Wilhelm III. gemeint war, sein getreues Volk nicht zu verraten. Tief greift dagegen (S. 44) die Analogie der prometheischen *tortura del silenzio* mit der, welche Kohlhaas an dem Kurfürsten vollzieht. Wie denn auch sonst die Verfasserin für verborgene Motivähnlichkeiten (zu der Todesfurcht des Prinzen vgl. S. 65) einen scharfen Blick besitzt.

Mit Untersuchungen wie dieser oder der (von Hanna Hellmann genutzten) Ottokar Fischers zu Kleists Mimik werden wir weiter kommen, als mit der bloßen superlativischen Verherrlichung, die den bei Lebzeiten schnöde Verkannten ja doch leider nicht entschädigen kann!

Berlin. Richard M. Meyer.

